

REINTERPRETACJA TRADYCJI W POSTJUGOSŁOWIAŃSKICH PRACACH HISTORYCZNOLITERACKICH

Nowa sytuacja polityczna w krajach byłej Jugosławii po roku 1995, kiedy powoli normalizowało się życie, wcześniej ogarnięte wojennym szaleństwem, pozwoliła wielu intelektualistom w miarę chłodnym okiem spojrzeć na – do tej pory zdominowaną przez retorykę szowinistycznej wyłączności – własną tradycję z poczuciem misji odnowicielskiej. Wszak przez ostatnie dziesięciolecia komunistycznej Jugosławii obowiązywały usankcjonowane odgórnie pewne szablony mówienia o tradycji, zresztą także i o współczesności. Nic też dziwnego, że coraz chętniej zwracano się ku przeszłości – tak bardzo zmitologizowanej i zideologizowanej – aby po raz pierwszy od ponad półwiecza dokonać nie tylko oczekiwanej przez wszystkich rewindykacji, ale po prostu pracy u podstaw. Początek tego nowego, po wojnie domowej, okresu charakteryzował się jeszcze walką retoryki wojennej z językiem koncyliacji. Dobrze opisał to Ivan Čolović w *Polityce symboli*:

Ale w tej symfonii ku chwale pokoju i radości życia często słychać, i to całkiem wyraźnie, werbel wojenny, grobowy głos zemsty, śpiew nienawiści, rechot pogardy.

I dalej:

W obiegu jest kilka metod przekazywania apeli nienawiści i nietolerancji za pośrednictwem głównych mediów, gdzie skądinąd najwięcej jest propagandy pokoju i tolerancji¹.

Później jednak obserwujemy odchodzenie od tego rodzaju „podwójnej retoryki” na rzecz budowania nowego, narodowego kanonu tradycji, wolnego, według jego rzeczników, od politycznej presji.

Pojawiające się nowe syntezы historycznoliterackie, monografie twórczości, zbiory studiów o literaturze są świadectwem tego procesu. Widać w nich po-

¹ I. Čolović, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, tłum. M. Petryńska, Kraków 2001, s. 140.

trzebę przewartościowywania tradycji, tworzenia nowego kanonu, wymiany nazwisk pisarzy i dzieł, uważanych do niedawna za nienaruszalne. W jakim jednak kierunku idą te zmiany? Czy rzeczywiście można mówić o całkowitej rezygnacji z ideologicznych wskazówek? Jak wygląda wzajemna relacja między poszczególnymi zjawiskami literackimi, należącymi do byłego kanonu „jugosłowiańskiego”? Czy można zauważyć różnice w sposobach traktowania obszaru wcześniej skanonizowanej tradycji przez chorwackich, serbskich i bośniackich badaczy literatury? Jeśli tak, to z czego one wynikają? Na te i wiele innych pytań spróbujemy odpowiedzieć w niniejszym szkicu, przedstawiającym kilka wybranych książek z zakresu historii literatury, które ukazały się w interesującym nas okresie.

I. REWINDYKACJA MODERNY CHORWACKIEJ

Książka trzech uznanych autorów, Slavka Batušicia, Zorana Kravara i Viktora Žmegača: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*², z całą pewnością nie jest syntezą chorwackiej moderny. Jednak ich ambicją było stworzenie nowego obrazu literatury lat 1890–1918. Polega on na odejściu od przyjętej w podręcznikach koncepcji przedstawiania wydarzeń literackich zgodnie z chronologią okresu – na rzecz tematyzacji, wyboru określonych dzieł do bardziej szczegółowych analiz, a także niekanonicznego rejestru najciekawszych postaci moderny. Wydaje się też z kolei, że autorzy nie rezygnują jednak z przyjętej od dawna i w jakiejś mierze usankcjonowanej metody „europeizowania” chorwackiej literatury modernistycznej, która właśnie rozpatrywanie indywidualnych, często słabych osiągnięć, w kontekście europejskim traktowała zawsze jako nadawanie im znaczenia. Liczne odwołania do wybitnych zjawisk artystycznych, od Baudelaire’a i Wilde’a do Nietzschego na przykład, służą badaczom nie tyle jako instrument podkreślenia wpływów, o których tu zresztą jest mowa, ile wyraźniejszego wpisania chorwackiej moderny do kręgu wiedeńskiego. Jest to w ogóle punkt wyjścia dla badaczy z Zagrzebia: określeniu „wiedeńska moderna”, w której kontekście młodzi pisarze chorwaccy tamtej epoki rozwijali swoją koncepcję sztuki, towarzyszy myśl o uczestnictwie w kulturowej wspólnocie europejskiej. Akcentowanie faktu, że Chorwacja jako część monarchii austro-węgierskiej dokonywała przewrotu artystycznego wbrew (a może dzięki) politycznej opresji i społecznemu kryzysowi, jest niezbyt popularnym sądem w historiografii chorwackiej. W książce staje się dowodem siły rodzimej kultury.

² S. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb 2001.

Drugim punktem wyjścia jest założenie, powszechnie już przyjęte, że moderna była prądem wielonurtowym, niejednorodnym stylistycznie. Dlatego też książkę buduje się na kontrastach: z jednej strony zwrot ku nowoczesności, z drugiej – kult przeszłości, z jednej – sztuka dla sztuki, z drugiej – orientacja narodowo-polityczna. Ta dwubiegunowość czy wielokierunkowość pomaga badaczom w dużym stopniu zrewidować pokutujące tu i ówdzie stereotypowe widzenie moderny jako *modernité*. Wprawdzie pojawia się u nich sporo kategorii scalających modernistyczną wrażliwość, jak secesja (secesjonizm), neoklasycyzm czy dekadentyzm, ale w książce spotykamy wiele nowych propozycji: historycyzm, sztuczne światy, antynaturalizm. Autorzy unikają całkiem świadomie wielu znanych określeń, jak symbolizm, impresjonizm czy parnasizm. Być może przyświecały im dwa cele: metodologiczny i polityczny. Założeniem pierwszego mogło być dostosowanie sposobu czytania chorwackiej moderny do współczesnych tendencji literaturoznawczych, wywodzących się z postmodernistycznego eklektyzmu i antyhistoryzmu. Drugi wynikł z chęci „unowocześnienia”, było nie było, regionalnej kultury i wtopienia jej w szerszy, austro-węgierski kontekst. Nic też dziwnego, że w książce nie znajdziemy żadnych obiektywnych ocen poszczególnych utworów chorwackich, a pewne przesunięcia w ustalonym dawniej kanonie mogą świadczyć o wyrażnie nowym, w domyśle – dowartościowującym podejściu do uznanych dzieł i autorów.

Jest jeszcze inny powód: autorski. Otóż, twórcami omawianej książki są znawcy nie tyle całej moderny, ile pewnych jej wycinków historyczno- i teoretycznoliterackich. Batušić zajmuje się dramatem i teatrem, Kravar – liryką i wersyfikacją, a Žmegač teorią dzieła literackiego i obrazem rzeczywistości w literaturze, przy czym wszyscy są związani z Maticą Hrvatską, stowarzyszeniem o bardzo określonej („narodowej”) orientacji politycznej, co ma swoje znaczenie w proponowanym ujęciu literatury przełomu wieków. Wyrażna przewaga tekstów o dramaturgii tego okresu oraz ogólnych konstatacji o wiedeńskiej modernie i secesji ma związek z tymi preferencjami, a także ostatnio ogłoszonymi przez ich autorów książkami; Žmegača *Bečka moderna. Portret jedne kulture*, 1998 oraz Batušicia *Studije o hrvatskoj drami*, 1999. Prawie w ogóle jest nieobecna w książce proza omawianego okresu, poza paroma wyjątkami, wyrażnie przez autorów zlekceważona, zwłaszcza powieść, o której jeden z nich pisze wręcz, że nie miała zbyt wielu zwolenników. To stwierdzenie na pewno nie jest zgodne z prawdą. Wystarczy zajrzeć do dawnego, z roku 1963, studium Stanka Koracia *Dvadeset godina hrvatskog romana (1895–1914)*, aby przekonać się, jak bogate było powieściopisarstwo w tym czasie. Korać na dwustu stronach omawia szczegółowo powieści psychologiczne, społeczne i historyczne, zarówno dawnych realistów, jak i młodych debiutantów. Również krótka nowela, tzw. szkic modernistyczny, cieszyła się ogromnym zainteresowaniem (zob. Miroslav Šicel, *Novela hrvatske moderne*, 1965). Notabene ani Koracia, ani Šicela nie znajdziemy w bibliografii. Brakuje również obszerniejszych analiz ówczesnego czasopiśmiennictwa, tak ważnego dla rozwoju europejskiej świadomości chorwackiej inteligencji. Rola emigracji nie została wydobyta w sposób

należyty. Zastanawiające są również preferencje zjawisk poetyckich. Kravarowi wyraźnie zależy na wydobyciu ogólniejszych cech poezji modernistycznej, w mniejszym zaś stopniu zauważa jej specyficznie chorwackie cechy.

Jednak najbardziej rzucającą się w oczy cechą omawianego dzieła jest dekanonizacja, a więc reorientacja tradycji chorwackiej moderny w jej aspekcie personalnym. Jak już powiedziano, stało się tak po części z powodu oczywistych preferencji, ale przecież nie wolno nam zapominać o sprzyjającej takim gestom, pod koniec lat dziewięćdziesiątych, atmosferze rewindykacyjnej.

1. Pierwszą wybijającą się zmianą jest umieszczenie w kontekście moderny, po raz pierwszy tak znacząco, wczesnych utworów Miroslava Krležy, który w dotychczasowych opracowaniach literatury XX wieku figurował jako nie tylko zdecydowany przeciwnik tej koncepcji literatury, lecz także prekursor awangardowej wizji sztuki, przejawiającej się w ekspresjonistycznym nastawieniu do języka opisu i postawie anarchistycznej. W książce zagrzebskich autorów szczegółowo omawia się następujące utwory Krležy: jednoaktówkę *U pre-dvečerje* z 1912 roku, symfonię *Ulica u jesenje jutro* i inne poematy z tego cyklu z lat 1916–1919, wiersz *Saloma* z 1919 roku oraz publicystykę z roku 1915 na temat mitu kosowskiego i orientacji jugosłowiańskiej. Wszystkie te utwory są w dorobku Krležy marginalne, artystycznie wtórne, w dodatku nieczęsto wspominane przez krytykę. Włączenie jednak tych utworów do kanonu „wiedeńskiej moderny” ma na celu, jak należy sądzić, dowartościowanie jej chorwackiej odmiany, a być może także odkrycie nowej twarzy autora *Bankietu w Blitwie*, którego związki z moderną są silniejsze, niż się zazwyczaj sądzi.

2. Ponieważ omówienie Moderny zaczyna się w tomie od dramatu, można przypuszczać, że chodzi o znaczącą zmianę jej recepcji w Chorwacji. Do tej pory taką rolę odgrywała liryka, tymczasem autorom książki wydaje się, iż bez Srđana Tucicia i jego sztuki *Povratak* nie byłoby prawdziwego przełomu. To, że bohaterem „rewolucji artystycznej” uczyniono Tucicia, a nie Vojnovicia, może zaskakiwać. Wprawdzie Vojnović jest obecny w tomie, ale jakby celowo ze-pchnięty na dalszy plan. Poświęcono mu jeden z ostatnich rozdziałów, jednak nie dla samej wartości jego dorobku dramatycznego, lecz by rozważyć rolę muzyki i fascynację Wagnerem, zwłaszcza w utworze *Ekvinocij*. Być może ta deprecjacja Vojnovicia ma związek z, wypunktowanym w książce, jego zainteresowaniem Serbią, mitologią kosowską i jugosławizmem, co – według autorów – doprowadziło go wraz z Meštrovićem, Čeriną i Nazorem do „pseudoreligijnego kultu” dla idei ponadnarodowego państwa (zob. s. 215). Ciekawe przy tym, że Krležę autorzy rozgrzeszają z tej fascynacji, twierdząc, iż bardzo szybko wycofał się z uwielbienia dla Serbii. Miejsce Vojnovicia – i to jest *novum* – zajęli oprócz Tucicia inni dramatopisarze, mniej do tej pory cenieni przez krytykę: Ante Tresić-Pavičić, Fran Galović, nawet młodzieńczy Krleža. Jeśli dodać do tego rozważania o roli scenografii Ljuby Babicia, operze Wagnera czy książce Schneidera *Oprema opere*, nietrudno zauważyć, jaką wagę przywiązuje się tu do zmian w teatrze chorwackim.

3. W związku z dramatami Tresicia-Pavičicia, obficie w różnych rozdziałach cytowanymi i analizowanymi, musimy zwrócić uwagę na jego pierwszoplanową rolę w podręczniku. Według jego autorów, Tresić-Pavičić jako autor dramatów, liryki oraz publicystyki stał się centralną postacią Moderny w jej nurcie tradycjonalistycznym, tj. historycyzmu. Nie tak dawna *Povijest hrvatske književnosti* Dubravka Jelčicia (1997) zupełnie inaczej traktuje tego pisarza, odmawiając mu, poza liryką, większego znaczenia. Natomiast we wprowadzeniu do omawianej książki, autorstwa Žmegača, możemy przeczytać, że w wielonurtowej modernie ważne są też zjawiska – jak czytamy – antymodernistyczne. Do nich należy *historicism* (określenie to jest stosunkowo świeżej daty z konotacjami Popperowskimi) ze swoim kultem przeszłości, umiłowaniem tradycji i konserwatywnymi poglądami politycznymi, nieidącymi w parze z rewolucją nowoczesności. Tresić-Pavičić, do tej pory w historii literatury traktowany po macoszemu, zwolennik *pravaštva* (narodowej Partii Prawa), w czasach jugosłowiańskich niewygodny, choć pod koniec życia zmienił poglądy, według opinii trzech zagrzebskich autorów najpełniej wyraził chorwackie dążenia w epoce moderny, przy czym nie bez znaczenia było jego rozległe i niezwykle różnorodne dzieło, od poezji do filozofii, od prozy po dramat. O ile wielu artystom tej epoki brakowało konsekwencji w działaniu, o tyle Tresiciowi trudno zarzucić bezproduktywny zachwyt nad abstrakcyjnym i chwilowym pięknem. Takie przedstawienie roli Tresicia odpowiada, jak sądzę, ogólnemu pogładowi autorów, iż prawdziwa sztuka zawsze musi być w zgodzie z duchem narodu.

Nie też dziwnego, że Kravar w liryce Nazora i Matoša podnosi przede wszystkim tematykę narodową, powrót do mitologii słowiańskiej, chorwackie *domoljublje* (miłość do ojczyzny) i *pravaškę nadahnutost* (natchniony stosunek do idei legitymizmu chorwackiego, związanego z Partią Prawa). Historycyzm, chorwacka odmiana neoklasycyzmu, fascynacja narodową przeszłością, jak również tematyką starorzyską i wątkami biblijnymi, staje się nie tylko specyfiką chorwackiej moderny, lecz także mocną stroną „wiedeńskiego modernizmu”, bo „witalniejszą” od modelu środkowoeuropejskiego. Ciekawą innowacją jest w tej mierze podkreślenie znaczenia teoretycznego dzieła Franja Markovicia z 1903 roku. Markovicia uważa się zatem, w niecodzienny dość sposób, za głównego krytyka Moderny, który w jakiejś mierze usunął w cień młodych buntowników: Nehajeva, Dežmana czy Marjanovicia.

4. Oczywiście, autorzy nie zapominają o „modernistycznej” modernie. Dla tej orientacji znajdują bohatera w osobie Janka Policia-Kamova, przede wszystkim jako autora powieści *Isušena kaljuža*. Choć nie została opublikowana za życia autora i nie mogła zrewolucjonizować ówczesnej prozy, to jednak fakt narodzin nowej konwencji i niepokornej świadomości pisarskiej jest dla nich dowodem obecności nowoczesnego stylu myślenia w pokoleniu modernistów chorwackich. Powieść, nazwana arcydziełem, powieścią kryzysu i pierwszym przykładem anarchii w tej kulturze, napisana w latach 1906–1909, została udostępniona czytelnikom dopiero 50 lat później i stała się, obok dwóch tomów poezji tego twórcy-buntownika, najważniejszą manifestacją sztuki nowoczesnej

z jej przyzwoleniem na dehumanizację wartości. Do tej pory historycy literatury za najważniejszą powieść chorwackiej moderny uważali *Bijeg* (w oryginalnej pisowni *Bieg*) Nehajeva. I w omawianej książce poświęcono jej wiele miejsca, ale bez podkreślania jej dekadentckiego charakteru. Žmegač nie unika nawet sądów negatywnych pod jej adresem i żeby wzmocnić swoją argumentację, przytacza słowa Matoša z jego bardzo krytycznej recenzji. Można uznać tę replikę badacza za nowy etap w recepcji powieści Nehajeva, a właściwie zakwestionowanie jej wysokiej pozycji w modernie. Poza tymi dwiema powieściami w omawianej książce znajdują się analizy kilku tylko utworów prozatorskich: opowiadania Nehajeva z 1901 roku pt. *Veliki grad*, będącego portretem demonicznego miasta – Wiednia, noweli Frana Galovicia z 1914 roku *Ispovijed*, czyli monologu człowieka wpadającego w obłęd, utworu Policia-Kamova *Bitanga* (1910) – prozy groteskowo-katastroficznej, według autorów – pierwszego świadectwa przeczuć wojennych w środkowej Europie, krótkiej noweli Matoša *Jesenska idila* oraz dwóch książek, opartych na ludowych podaniach z przeznaczeniem dla młodego czytelnika, mianowicie Nazora (*Istarske priče*) i Ivany Brlić-Mažuranić (*Priče iz davnina*).

Jak łatwo więc policzyć, według autorów tylko dwie powieści, dwie książki dla dzieci i cztery opowiadania wyróżniają się w prozie chorwackiej moderny swoją innowacyjnością. To bardzo nietypowa, wręcz nowatorska recepcja prozy z przełomu stuleci. Z horyzontu zniknął zupełnie Dinko Šimunović, prawdopodobnie uznany za kontynuatora regionalnego realizmu dalmatyńskiego. Zabrało miejsca dla trzech tomów nowel Matoša, a także typowo modernistycznej nowelistyki kręgu sławońskiego, być może zbyt naturalistycznej dla badaczy, dlatego odrzuconej. Z kolei umieszczenie baśni i podań Nazora oraz Brlić-Mažuranić w kontekście chorwackiej moderny wydaje się prowokacją, nawet jeśli stanowią przykład historycyzmu chorwackiego.

5. Lirykę w omawianym tomie reprezentują, wbrew utartym schematom, wcale nie Vidrić, Begović, Domjanić czy Nikolić, lecz – poza wspomnianym już Tresiciem-Pavićiciem – Nazor jako autor tomu *Hrvatski kraljevi*, Krleža ze swoimi *Symfoniami*, Matoš wyłącznie jako twórca *Mory*, utworu najmniej udanego w jego dorobku i wyraźnie antymodernistycznego, a także *Istipana hartija* i *Psovka* Policia-Kamova. Tego typu ostra selekcja jest zastanawiająca. Wprawdzie w rozdziale *Krajolik s tajnom*, napisanym przez Kravara, wspomina się poszczególne wiersze Ljuby Wiesnera, Vladimira Vidricia, Antuna G. Matoša, Vladimira Nazora oraz niektórych poetów z antologii *Hrvatska mlada lirika*, ale autorowi tego tekstu ich przeżywanie krajobrazu wydaje się naiwne i fałszywe (zob. s. 195). W rozdziale następnym pt. *Prošlošću (i s prošlošću) protiv civilizacijske moderne* ten sam badacz zajmuje się nielicznymi przykładami wierszy, poruszających konflikt między cywilizacją a naturą (Matoš, Nazor, Vojnović), problematykę erosa (Vidrić, Galović) i rolę przeszłości (Nazor, Vidrić, Begović), jednak trudno uznać te refleksje za złożenie hołdu poetyckim osobowościom. Widocznie dla Kravara ich nie ma, dlatego omówieniu poezji towarzyszy raczej powściągliwość i ostentacyjne uogólnianie zjawisk oraz postaw. Kravar

poświęca dużo uwagi motywom religijnym (Krleža, Kamov), myśli narodowej (Matoš, Nazor) i „jugosłowiańskiemu nacjonalizmowi” – jak to określa, przypominając słownictwo tamtej epoki (Nazor, Vojnović, Krleža), ale bez cudzo-słowa. Oglądając chorwacką lirykę przez pryzmat pejzażu, przeszłości i wizji przyszłości, Kravar dochodzi do interpretacji orientacji filozoficznych poetów, wymieniając dualizm Tresicia-Pavičića i Tina Ujevicia oraz monizm Krleży w jego witalistycznym kształcie, przy czym zawsze podkreśla religijno-metafizyczny wymiar tej liryki.

W ten sposób z pola widzenia badacza całkowicie znikają te zjawiska, należące do liryki modernistycznej, które nie powielają schematu narodowo-chrześcijańskiego, ani też nie tematyzują secesyjnie odmalowanej przeszłości. Mam na myśli zwłaszcza wiersze impresjonistyczne Vidricia, Begovicia czy Domjanicia. W każdym razie pośrednie potwierdzenie opinii o słabości artystycznej liryki w omawianym okresie, a także wyrażenie sądu, iż dwa debiutanckie tomiki Ujevicia, napisane w Paryżu w czasie I wojny światowej, to najlepsze dokonania chorwackiej poezji modernistycznej, są krytycznoliteracką rewindykacją. To ostatnie stwierdzenie nie jest częste u badaczy, umieszczających cały dorobek Ujevicia w następnym okresie. Sądy Kravara wyraźnie służą tezie o przewadze narodowo-patriotycznego charakteru liryki chorwackiej, o czym świadczy najdobitniej zdanie na temat tomu Nazora *Hrvatski kraljevi*, że wprawdzie brakuje mu modernistycznej świadomości (sic!), jednak jest chwalebny przykładem powrotu z jugosłowiańskiego, tj. „serbofilskiego zaślepienia” na ojczyste łono, czytaj – do chorwackiego patriotyzmu. Tego typu strategia lektury jest czymś zupełnie nietypowym w Chorwacji i, jak się wydaje, ma związek z jej nową sytuacją polityczną.

6. Do oczywistego przewartościowania dokonań chorwackiej moderny doszło pod wpływem zmian politycznych, które wymogły na części badaczy literatury postawy rewindykacyjne, wynikające nie z nowych interpretacji zjawisk artystycznych, lecz z potrzeby przesunięcia akcentów. To, co dotychczas wydawało się nienaruszalnym kanonem historycznoliterackim, powstałym w wyniku częstkowych, często żmudnych badań, teraz przestało wystarczać i w dużej mierze zostało odrzucone jako zbyt partykularne. Wszak autorzy *Literackich prečivštvatōv* pragną stworzyć nowy wizerunek chorwackiej kultury u progu XX wieku, jako kultury już wtedy wspierającej dążenia do samostanowienia i kultuwującej trwale wartości narodowo-historyczne. Włączenie w obręb Moderny – być może także w wyniku dyskusji o postmodernizmie – części dorobku takich pisarzy, jak Krleža czy Ujević, uczyniło całą epokę z przełomu stuleci bardziej bogatą i przejrzystą. Z refleksji o stylowym zróżnicowaniu moderny wyłoniła się szansa na wyodrębnienie historycyzmu jako orientacji najbardziej dojrzałej i odpowiadającej, według autorów, chorwackiej sztuce narodowej. Poświęcenie uwagi takim pisarzom, jak Ante Tresić-Pavičić czy Ljubo Wiesner, wcześniej z powodów także politycznych wyraźnie lekceważonych, wzbogaciło obraz moderny. Z drugiej strony rezygnacja z omówienia dorobku niektórych, do tej pory uznawanych za głównych przedstawicieli prądu pisarzy, lub krytyczne ich

przedstawienie wyznaczyło nową perspektywę widzenia procesu historycznoliterackiego w latach 1890–1918.

Musi też dziwić nieumieszczenie w tym kontekście najwcześniejszych utworów Andrića (wiersze, *Ex Ponto*, *Nemiri*), który w innych opracowaniach figuruje już jako znaczący pisarz chorwacki. Wydaje się jednak, że zaważył na tej decyzji pogląd o braku u tego pisarza chorwackiego elementu narodowego. Nacisk na wartości pozaartystyczne (konflikty społeczne, spór przeszłość – cywilizacja, mitologia narodowa, kontekst polityczny itp.) spowodował przesunięcie akcentów w opisie modernistycznej rewolty. Odchodząc od tradycji zagrzebskiej szkoły stylistycznej, badacze związani z Macierzą Chorwacką w małym stopniu, mówiąc o wiedeńskim kręgu kulturowym, zwrócili uwagę na problematykę konwencji, stylów oraz zależności od standardowych i typowych – „francuskich” kierunków epoki, jak symbolizm czy impresjonizm. Zdecydowanie wyrzucili poza nawias tendencje naturalistyczne, których włączenie w obręb moderny było normą w dotychczasowych badaniach (przypomnijmy pracę Włodzimierza Kota o naturalistycznych dramatach Vojnovicia jako początku moderny). Niezamieszczenie w bibliografii wielu dawniejszych opracowań, w tym także zagranicznych, może świadczyć również o chęci postawienia grubej kreski między dotychczasową tradycją czytania moderny a „dojściem do władzy” tendencji narodowych.

II. CHORWACKA PROZA POWOJENNA W NOWYM UJĘCIU

Książka Velimira Viskovicia *Umijeće pripovijedanja. Ogledi o hrvatskoj prozi*³ przynosi nową wizję współczesnej prozy chorwackiej. Choć niektóre ze składających się na nią esejów powstały także w latach osiemdziesiątych, należy je czytać w kontekście przemian z drugiej połowy następnej dekady. Zebrane razem, poprzedzone wstępem pisanym z innej perspektywy, w pewnym sensie rozliczeniowym, orzekają o świecie literackiej fikcji ostatniego półwiecza inaczej, wydobywając często niespodziewane znaczenia, dawniej, w momencie pierwodruku, niezauważone lub lekceważone. W dużej mierze książkę znaczącego krytyka średniej generacji odbierać można jako próbę nowej syntezy współczesnej prozy, dla której najważniejszą strategią staje się rehierarchizacja listy autorów, godnych lektury i szerszego omówienia. Należy także przypuszczać, że Visković wielokrotnie ingeruje w swoje wcześniej drukowane teksty, dodając im nowe, z końca XX wieku, komentarze.

³ V. Visković, *Umijeće pripovijedanja. Ogledi o hrvatskoj prozi*, Zagreb 2000.

Już początek tomu Viskovicia budzi zdziwienie, aczkolwiek uważny obserwator literackiej sceny w Chorwacji nie powinien być aż tak zaskoczony. Pierwszym, otwierającym książkę tekstem, jest bowiem esej o *Przekętym podwórzu* Andricia. Sam autor książki wie, że burzy ustalony od dziesięcioleci kanon *nacionalno-književne tradicije*, dlatego w przedmowie wyjaśnia swą decyzję znanymi i stale podnoszonymi faktami z biografii „bośniackiego katolika, Chorwata z Bośni”, który do końca pozostał wierny ideom wspólnotowym i zawsze siebie nazywał pisarzem bądź jugosłowiańskim, bądź należącym do literatury serbskiej. Visković jednak, jeszcze raz, przypomina chorwackie początki Andricia i głosy ówczesnej krytyki literackiej, nazywające go – razem z Krleżą – największą nadzieją *chorwackiej* literatury. Oprócz znanych faktów, jak posługiwanie się ijekawskim wariantem w pierwszych utworach (notabene w odróżnieniu od ekawskiej wówczas pisowni Krleży czy Ujevicia), wpływ franciszkańskiej tradycji w Bośni czy zainteresowanie właśnie chorwackiej krytyki utworami pisarza, Visković podaje również stosunkowo mało znane informacje o bardzo dużym wpływie pisarstwa Andricia na licznych pisarzy chorwackich, i to różnych generacji, w tym Aralicy oraz Jergovicia, co budzić może uzasadniony sprzeciw.

Nie odbierając Andricia serbskiej literaturze, Visković włącza go jednocześnie do literatury chorwackiej i dodaje przy tym, że każde wybitne dzieło jest uniwersalne, ponadnarodowe. Tego rodzaju uwaga, choć nikogo nie dziwi, musi budzić podejrzenie o koniunkturalizm. Wszak mówimy o tomie esejów, poświęconych chorwackiej prozie, a nie prozie w ogóle. Na dowód słuszności swych racji Visković podaje komentarz do własnej analizy *Przekętego podwórza*, twierdząc, że był to utwór bliski filozofii egzystencjalistycznej, przykład uniwersalnej sztuki opowieści.

Nie mniej ważnym fragmentem przedmowy jest bardzo osobiste zwierzenie Viskovicia na temat oddzielania ideologii od literatury. Autor zaznacza przy tym: „Nie znaczy to wcale, że nie interesują mnie w literaturze ideologiczne koncepty, polityczne idee”. Nie wolno jednak mieszać tych dwóch porządków, bo przecież literatura „wyraża *totalité* sztuki”. Czemu służy ta wypowiedź? Z jednej strony, wyjaśnia strategię lektury Viskovicia, w której ważne miejsce zajmują polityczne aluzje do rzeczywistości pozaliterackiej (np. u Šoljana), z drugiej – w jakiejś mierze – tłumaczy zainteresowanie pisarstwem, którego ideologia jest mu obca (np. teksty o Aralicy). Tę ostatnią uwagę warto opisać szczegółowiej. W książce znajdują się dwa eseje omawiające historyczne powieści Ivana Aralicy, który w latach dziewięćdziesiątych uważany był dość powszechnie za „nadwornego pisarza Tuđmana” i piewę jego nacjonalistycznej polityki. Visković w tym czasie opublikował kilkanaście recenzji i artykułów na jego temat, nie kryjąc swego zainteresowania i poruszaną przez pisarza problematyką, i samym ożywieniem tradycyjnego gatunku sagi historycznej. W omawianym tomie wyraźnie się z tego tłumaczy. Najpierw we wstępie, potem w tekście *Demon vlasti*. We wstępie pisze dość enigmatycznie i ogólnie o swoim zainteresowaniu dziełami, których wymowy ideowej wprawdzie nie akceptował, ale starał się zrozumieć ich autorów, zdolnych swe idee „wyłożyć

w sposób intelektualnie kompleksowy i literacko prowokacyjny”. W *Demonie władzy* zaś wprost stwierdza, że w pisarstwie Aralicy, który „nie jest mu bliski ani światopoglądowo, ani artystycznie”, zobaczył dla siebie wyzwanie interpretacyjne: „interpretacja takiej literatury rozwija *fleksibilnost vlastitog senzibiliteta*”! [elastyczność własnej wrażliwości – J.K.] Według słów Viskovicia, punktem wyjścia była dlań opinia Tenżery o podobieństwie niektórych utworów Aralicy, np. *Psi u trgovištu*, do borgesowskiego neomanieryzmu. Jako znawca prozy *fantastičarów*, Visković odrzuca tę koncepcję, stwierdzając, że Aralica kontynuuje osiągnięcia „rodzimej tradycji Andrićia i Desnicy”, a także Selimovicia (ciekawe, że tą tradycją są tu pisarze serbscy!). Te tłumaczenia Viskovicia, aczkolwiek zrozumiałe w zmienionej sytuacji politycznej pod koniec lat dziewięćdziesiątych, niezbiecie świadczą o chęci dopasowania swej krytyki do aktualnie panujących nastrojów. Zależy mu głównie na tym, by nie kojarzono go ciągle z etykietką „głównego recenzenta Aralicy”. Teraz utwory Aralicy są dlań przykładem „sztuki opowiadania”, choć nie tak dawno jego recenzje, publikowane w czasopismach, odgrywały rolę narzędzia politycznego nacisku (może nawet wbrew zamierzeniom krytyka). Oświadczenie Viskovicia, iż należąc do pokolenia, które odrzuciło narodową funkcję literatury i rolę pisarza jako „narodowego barda”, zainteresował się „poetyką nacjonalistyczną” i funkcją pisarza-decydenta, by lepiej poznać mechanizm politycznej literatury, wygląda na rachunek z okresem „zauroczenia”.

Bardzo ciekawe w *Demonie władzy* wydają się refleksje na temat stosunku pisarzy do aktualnych władców. Visković przy tej okazji przypomina relacje między Krleżą a Titą i w sposób daleki od przyjętej konwencji krytykuje chorwackiego pisarza za lojalizm wobec partii. Ciekawe, że nie wspomina przy tej okazji o Andrićiu. Również kiedy jest mowa o słynnym referacie Krleży na Zjeździe Pisarzy w Lublanie na początku lat pięćdziesiątych (zob. s. 180), Visković sugeruje, iż największy pisarz chorwacki poddał go korekcie po uprzedniej lekturze Kardelja i Tity, co wyraźnie ma świadczyć o ideologicznym początku „socestetyzmu”. Ataki na Krleżę przybierają zresztą na sile pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Nie dotyczy to tylko Viskovicia. Obok licznych ostrożnych wypowiedzi pojawiają się też ostre zarzuty i nawet krytyczne nastawienie do pisarstwa Krleży. Predrag Matvejević na przykład, do niedawna jeden z głównych admiratorów Krleży – autor wielokrotnie przerabianych i wznawianych *Rozmów z Krleżą* – po raz pierwszy pozwolił sobie na bardzo negatywną ocenę dorobku swego niedawnego bohatera (zob. „Republika” 2002, nr 3–5). Według niego, tylko kilka utworów z tego przebogatego dzieła przetrwało wszelkie rewolucje artystyczne, a w dodatku są nimi rzeczy do tej pory uznawane za marginesowe. Coraz więcej pisze się – do czego wraca również Visković – o konformistycznej postawie Krleży po II wojnie światowej (zob. s. 78), o jego niechęci czy też nieumiejętności opisanie nowej rzeczywistości w czasach komunizmu. To, że w książce Viskovicia Krleża nie występuje jako przedmiot analizy, jest symptomatyczne. W końcu ów ceniony krležolog miałby wiele do powiedzenia np. na temat wielotomowej powieści *Zastave*. Ale jego miejsce zajął, jak już powiedzieliśmy, Andrić, a walęsający się gdzieś

w przypisach Krleża ciągle jest przedstawiany w kontekście sztuki zdominowanej przez ideologię.

Mimo obecnie krytycznego stosunku do Aralicy i jego prawicowej orientacji politycznej Visković nadal uważa, iż jego proza z końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w sposób najbardziej bezkompromisowy w generacji *krugovcův* wyrażała za pomocą kliszy historycznej dążenia narodowe Chorwatów. Także w historycznej, adriatyckiej dyalogii Nedjeljka Fabria odnajduje Visković dążność do obiektywnego opisu wydarzeń na pograniczu kulturowo-narodowościowym. Wydaje się, że Aralica i Fabio, który dzięki nagrodzie Herdera ma obecnie znacznie lepszą recepcję w Chorwacji, powoli w optyce Viskovicia wypierają typowych *krugovcův*, którzy spętani byli zbyt mocno ideologicznymi więzami w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Świadczą o tym te fragmenty o prozie Slobodana Novaka i Antuna Šoljana, które mówią o łatwym poddawaniu się obu tych pisarzy presji cenzury. Właściwie po raz pierwszy tak ostentacyjnie chorwacki krytyk, niekryjący zresztą swojej sympatii do *krugovcův*, rozlicza ich głównych reprezentantów z komunistycznych uwikłań. Podłoże reinterpretacji najbliższej tradycji ma więc implikacje polityczne. Visković bardzo umiejętnie opisuje przygody tych pisarzy z wydawaniem swoich książek. Novak, przerobiwszy zakończenie znanej noweli *Badessa madre Antonia*, całkowicie zmienił wydźwięk utworu, podobnie jak Šoljan, który w powieści z 1964 roku *Kratki izlet* dał się namówić na poważną zmianę. Te autoprzeróbki są, według Viskovicia, dowodem braku moralnych zasad cenionych pisarzy.

Ciekawe zresztą, że przedstawiając *krugovcův*, Visković zupełnie przemilczał twórczość Špoljara, nie wspomniał też o Slamnigu. Tymczasem utwory prozatorskie Novaka i Šoljana są wyraźnie przecenione przez krytykę chorwacką, ich artystyczne rozwiązania dalekie są od śmiałych, nowatorskich koncepcji. Owszem, Šoljanowa proza generacyjna dobrze reprezentuje kod całego odwilżowego pokolenia, ale ani analizowany tu *Kratki izlet*, ani *Luka* nie wykraczają poza znany z wczesnych lat pięćdziesiątych schemat dyskusji z rzeczywistością.

Tom studiów Viskovicia, choć składa się z wyrytkowych tekstów o prozie powojennej, daje jednak autorską, nową wizję jej rozwoju. Z tego punktu widzenia niezmiernie ciekawa jest propozycja nowego jej kanonu. Zobaczmy, kto w nim został, a kto ubył:

jest	nie ma
Andrić	Krleża
Marinković	Šegedin
Novak	<i>partizanska proza</i>
Šoljan	Desnica
Aralica	Špoljar
Fabrio	Slamnig
Pavličić	Ugrešić
Brešan	nowa powieść historyczna

fantastičari
quorumaši

razlogaši
proza autobiograficzna

Czy to, że brakuje w tym kanonie Šegedina, należy wiązać z odrzuconym przez Viskovicia modelem „wojennym”? Ale przecież żadna książka tego autora, ciągle niedocenianego, nie wywodzi się wprost z prozy partyzanckiej. Jego *Dzieci boże* z 1946 roku są o wiele ciekawsze od przecenionego *Cyklopa* Marinkovicia. Czy z tego samego powodu nie ma tu Desnicy i Špoljara, którzy odwoływali się do wojennego doświadczenia, choć przecież nie w stereotypowy sposób? Późniejsze zaś ich powieści zdecydowanie dewaluują ten model. Zasadnie natomiast Visković wyróżnił Pavla Pavličicia, którego proza postfantastyczna z tematyką vukovarską należy do najbłyszotliwszych osiągnięć najnowszej literatury chorwackiej. Z kolei, opisując po raz kolejny borgesowców, Visković nie poszedł w ślad za Juricą Pavičiciem, autorem monografii tego nurtu. Operując wytartymi już sądami na ich temat, nie jest w stanie zrewaloryzować swego poglądu, a przecież nietrudno dostrzec wtórność tej prozy. Na szczęście dokonuje tu selekcji i na czoło wysuwa Pavličicia i Tribusona, rzeczywiście prozaików najbardziej utalentowanych w tym kręgu. Podobnie zresztą dzieje się z debiutantami ostatnich dwóch dekad. Visković nadaje ich utworom zbyt duże znaczenie. Nie ma bowiem w tym nurcie żadnej prawdziwej osobowości. Dostrzegając minusy dawnych propozycji artystycznych, krytyk przecenia dokonania nowych generacji. A powód jest prosty: dla Viskovicia naczelnym kryterium staje się stosunek do ideologii (polityki). Ten, kto odrywa się od niej, zasługuje jego zdaniem na większą uwagę. Krytyk nie bierze jednak pod lupę umiejętności warsztatowych. Dlatego nie dziwi wcale nieobecność Dubravki Ugrešić, przerastającej swoim warsztatem wszystkich borgesowców razem wziętych, ale zbyt zaangażowanej w negatywizowanie chorwackiej rzeczywistości.

Bardzo ciekawe jest tu miejsce Ivo Brešana. Jako prozaik Brešan zadebiutował bardzo późno, ale powieściami politycznie prowokacyjnymi, ożywiającymi lokalny koloryt w groteskowej formie. Być może nawet jego proza, wraz z dramatami, które odniosły tak wielki sukces, wybija się pozytywnie spośród wielu innych propozycji, zwłaszcza na tle nowej powieści historycznej, o której Visković w ogóle w swej książce nie wspomina, prawdopodobnie lekceważąc jej dokonania (poza Aralicą i Fabriem).

W sumie nowy wizerunek prozy chorwackiej nie jest dla tej literatury zbyt pozytywny. Propozycja Viskovicia idzie w kierunku odrzucenia „pisarstwa ideologicznego” na rzecz sztuki „uniwersalnej” (nawet Pavličić i Brešan w swych opisach aktualnych wydarzeń unikają łatwej polityzacji). Wysunięty na czoło Andrić usunął w cień innych, do tej pory cenionych przez autora prozaików. Utwory *krugovców* straciły w opisie Viskovicia na znaczeniu, tym bardziej że krytyk dokonał tu znamiennych przesunięć (Aralica zamiast Špoljara czy Slamniga). Zyskało w jego oczach natomiast pokolenie debiutujące w latach sześćdziesiątych (Fabrio, Brešan), do tej pory pomijane we wszelkich syntezach. Kryterium popularności okazało się dla Viskovicia niewystarczające, dlatego

w jego kanonie nie zmieścili się tacy prozaicy z generacji „Razlogu”, jak Majetić, Kušan czy Majdak, twórcy prozy obyczajowej, osiągającej bardzo wysokie nakłady. Z kolei dziwi fakt, iż swoje rozważania krytyk kończy na *quorumasach*, nie dostrzegając znaczenia prozy autobiograficznej z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych (Matanović, Osti, Tribuson, Jergović i in.). To jeszcze jeden argument, potwierdzający subiektywność jego obrazu powojennej prozy chorwackiej, mimo podjęcia próby syntezy.

III. POEZJA CHORWACKIEGO EKSPRESJONIZMU

Książka Cvjetka Milanji – znakomitego znawcy chorwackiej poezji XX wieku, profesora Uniwersytetu Zagrzebskiego – *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*⁴, jest zupełnie nową próbą odczytania tego najważniejszego kierunku artystycznego, a właściwie prądu literackiego w Chorwacji. Po ostatnich studiach Ivanišina, Slabinac i Vučkovicia tom Milanji okazuje się najszerzej ujętą syntezą, aczkolwiek tak samo włączającą w obręb ekspresjonizmu wiele innych awangardowych realizacji poetyckich. Ta tradycja obejmowania ekspresjonistyczną klauzulą wielu różnych stylistycznie i światopoglądowo poetyk międzywojennych ma od lat więcej zwolenników niż przeciwników wśród chorwackich badaczy. Częściowo wiąże się to z silnym wpływem liryki i estetyki niemieckiej tuż po wybuchu I wojny światowej, częściowo wynika z chęci nadania wyższej rangi poszczególnym utworom i autorom, nie zawsze silnym indywidualnościom. Niemal trzystustronicowa monografia, omawiająca bardzo szczegółowo twórczość 28 poetów, nie tylko proponuje wyraziste ramy czasowe ekspresjonizmu, mianowicie lata 1914–1928, ale i nowatorskie jego ujęcie, charakteryzujące się wewnętrznymi podziałami, nie zawsze związanymi z diachronią. Otóż, Milanja dzieli chorwacki ekspresjonizm na 4 podstawowe nurty: ekspresjonizm właściwy (paradygmatyczny), zenityzm, ekspresjonizm późny oraz katolicki (lub „zmierniczący”). Ciekawa wydaje się uwaga o dwóch paralelnie w omawianym okresie rozwijających się poetykach: neosymbolizmie i ekspresjonizmie właśnie, co według autora ma swoje reperkusje również w wielu utworach poetyckich, łączących obie poetyki. Odrzucając wiele dotychczasowych interpretacji chorwackiego ekspresjonizmu, Milanja podkreśla jednocześnie te wydobyte z nich cechy, które mogą być przydatne do dalszych badań, mianowicie: nową antropologię (kreacja nietzscheańskiego modelu człowieka), antytradycjonalizm i nową estetykę. Interesujące jest odwołanie się, we wprowadzeniu, do prac Ljubomira Marakovicia z lat dwudziestych i trzydziestych, który po II wojnie światowej był raczej lekceważony. Milanja przywraca temu

⁴ C. Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresjonizma*, Zagreb 2000.

wybitnemu krytykowi orientacji katolickiej zasłużone miejsce w nauce chorwackiej, w tym także jego pracom poświęconym wczesnemu Krleży, w których znaleźć można wiele krytycznych uwag pod jego adresem. Z drugiej strony Milanja zdecydowanie odrzuca – do tej pory często cytowane w wielu opracowaniach, i to w korzystnym świetle – sądy Josipa Bognera, nazywając je „błędnymi”, a nawet „bezsensownymi” (zob. s. 18).

W opisie paradygmatu ekspresjonizmu Milanja akcentuje przede wszystkim – notabene za stosunkowo nową pracą Silvia Vietty z 1990 roku, ale której nie ma w bibliografii – dysocjację człowieka, lirycznego subiekta, z czego zrodził się obraz świata jako zagłady zachodniej cywilizacji. Antydeterminizm i odrzucenie mimetyzmu wynikły z reakcji zarówno na materializm, jak i naturalistyczną oraz impresjonistyczną teorię sztuki. Na planie formalnym widoczne to jest według Milanji w kulcie rozedrganego wiersza wolnego, w dysproporcji i dysharmonii kompozycyjnej, a nawet w nieartykułowanym powrocie do prymitywizmu (zob. s. 26). Badacz dochodzi do wniosku, że tego rodzaju ekspresjonistyczny styl doprowadził w konsekwencji najpierw do kaligramów Apollinaire’a, a następnie do poezji konkretnej, wizualnej i letrystycznej. Ta końcowa uwaga wydaje się bardzo nowatorska, ponieważ ukazuje wpływ ekspresjonistycznego myślenia na niemal całą poezję po 1945 roku w jej neoawangardowym wydaniu. Sądzić należy, że ma ona źródło w przekonaniu Milanji o epokowym znaczeniu ekspresjonizmu w Europie, a tym samym w międzywojennej literaturze, a zwłaszcza liryce chorwackiej. Czy tak jest naprawdę, można oczywiście się spierać, jednak bezspornym faktem okazuje się nadawanie szczególnej rangi takim zjawiskom poetyckim, jak zenityzm, dadaizm, oraz twórczości autorów raczej drugorzędnych, jak Poljak, Škarpa czy Storov, które *en gros* tworzą ekspresjonistyczny repertuar konwencji i poglądów, ale rozpatrywane oddzielnie, bez ekspresjonistycznej perspektywy, nie mają żadnego znaczenia.

Poczet poetów ekspresjonistycznych otwiera Vladimir Čerina, według zdania Milanji – „tragiczna osobowość chorwackiej literatury” (s. 27). Autor ceni przede wszystkim jego prace krytycznoliterackie, które ukazywały się od 1910 roku w liberalnych i antyklerykalnych czasopismach, a następnie w redagowanym przezeń „Vihorze”. O poezji Čeriny krytyk pisze raczej na marginesie, omawiając zaledwie kilka wierszy z lat 1919–1920, podkreślając stale ich synkretyzm stylistyczny, tj. łączenie ekspresjonistycznej ontologii z nadrealistycznym i neosymbolistycznym pojmowaniem obrazu. Milanja traktuje zatem Čerinę jako prekursora ekspresjonistycznej liryki, a nie spełnionego poetę. Mimo wszystko zaskakuje ta inicjalna pozycja Čeriny w książce o poezji chorwackiego ekspresjonizmu. Podobnie zresztą ma się sprawa z Ulderikiem Donadinim, występującym tu na drugim miejscu. Milanja, spierając się z krytykami, lekceważącymi jego utwory poetyckie i oskarżającymi go o epigonizm, podkreśla nie tylko wagę jego manifestów, ogłaszanych w „Kokocie”, ale i znaczenie niemal wszystkich jego literackich realizacji, w których „element mistycznego, religijnego stosunku i patosu wobec sztuki z charakterystycznymi irracjonalistycznymi wyobrażeniami są proveniencji ekspresjonistycznej” (s. 42). Milanja zatem

wyżej ceni modelowość poetyki niż jej artystyczne spełnienie. Ciekawa zresztą jest tu wyraźna dysproporcja między niepoetycką częścią dorobku Donadiniego a jego utworami lirycznymi. Krytyk – zdając sobie sprawę z bardzo skromnych rozmiarów dorobku poetyckiego Donadiniego – (napisał tylko 20 wierszy, z tego jedynie 10 opublikował) i nie przesadzając z ich wysoką oceną („jeśli chodzi o wartość, nie są one tak znaczące jak jego proza”), daje jednak do zrozumienia, że nie można ich pominąć w opisie najbardziej typowych ekspresjonistycznych realizacji. Najwięcej wszakże miejsca Milanja poświęcił opisowi wierszy z nieopublikowanego dorobku Donadiniego, zwłaszcza utworom z motywami religijnymi, które nazywa wręcz *antologijskim ostvarenjem hrvatske katoličke lirike* (s. 43). Analizując pozostałe wiersze, także innych autorów, Milanja nie ukrywa bezpośredniej ich zależności, również utworów Šimicia, od drukowanych w „Der Sturm” niemieckich liryków. Nie jest to jednak dla niego argument, który mógłby przesądzić o braku oryginalności Donadiniego, bowiem badacza interesuje wyłącznie struktura ekspresjonistycznego kodu poetyckiego.

Oba teksty, o Čerinie i Donadinim, poprzedzają rozbudowane studium o poezji Antuna Branka Šimicia, co ma zapewne świadczyć o ich prekursorskiej roli wobec chorwackiego ekspresjonizmu. Pisząc o Šimiciu, Milanja niczego nie przewartościowuje, przeciwnie – jeszcze silniej podkreśla jego „europejską” pozycję (zob. s. 49). To oczywiście pobożne życzenie chorwackiego badacza, który o jedynym tomiku wierszy Šimicia pisze apologetycznie, przywiązując nawet wagę do juveniliów czternastoletniego ucznia! Krótki okres działalności poetyckiej autora *Przeobrażeń* Milanja dzieli na kilka faz, co potwierdza tylko znana z historii literatury chorwackiej potrzebę dointerpretowywania skromnych osiągnięć jej twórców. Wychodząc zatem z apriorycznego założenia o wybitności poetyckiej Šimicia, zupełnie przemilcza fakt naśladowania przez niego wierszy Arno Holza z tomu *Fantasmus*, zarówno w warstwie formalnej (słynny geometryzm), jak i stylistyczno-tematycznej. Charakterystyczne, że Milanja – nie wymieniając ani razu nazwiska Holza – wielokrotnie wspomina o Kandinskim jako autorze *Über das Geistige in der Kunst* (1911), gdyż mógł on wpłynąć na Šimicia tylko pośrednio i wyłącznie w eseistyce. Teza o wielkości chorwackiego poety zgodna jest z założeniem o prymarnej pozycji ekspresjonizmu w literaturze międzywojennej, o czym świadczą, jak widzieliśmy, analizy wierszy Čeriny i Donadiniego, przechodzące do porządku dziennego nad ich artystyczną nieważnością. Przedstawiając Šimicia, Milanja bardzo szczegółowo omawia jego poglądy estetyczne, oparte na tezach Worringera i Kandinskiego, a także podkreśla jego „rozejście się z ekspresjonizmem” około roku 1923, które ma tylko znaczenie werbalne. Zaslugą badacza jest przypomnienie najwcześniejszych recenzji z *Przeobrażeń*, w których chorwaccy krytycy nie szczędzą gorzkich słów pod adresem poety i często przeciwstawiają tym wierszom najwcześniejsze utwory Šimicia, należące do nurtu katolickiego.

Bardzo dużo miejsca poświęcił Milanja liryce Krleży. Wprawdzie dostrzegł w niej zarówno wpływy modernistyczne, jak i neosymbolistyczne, ale skupił swoją uwagę na jej cechach ekspresjonistycznych. Zastrzegł się jednak od razu,

że właściwie nigdzie u tego poety nie występują one w czystej postaci. Zdecydowanie natomiast odrzucił te poglądy krytyków chorwackich, które włączają jego lirykę do szeroko pojętej awangardy (Vučković, Slabinac, Flaker). Wprawdzie według badacza sądy Krleży o ekspresjonizmie były nacechowane jeśli nawet nie nastawieniem negatywnym, to na pewno daleko posuniętą ostrożnością – to przecież zwłaszcza liryka wojenna, mówiąca o zmierzchu bogów i klimacie zagrożenia za pomocą specyficznej postawy podmiotu lirycznego „tworzy jej ekspresjonistyczny paradygmatyzm” (s. 99). Milanja w swoim opisie poezji Krleży akcentuje jej antytetyczność, wielość różnych postaw, od wojennego chaosu do chrześcijańskiej symboliki, od nietzscheanizmu do topografii antycznej, śmierć, bunt i patos. Biorąc pod lupę zarówno niektóre *Simfonije*, jak i trzy tomy *Pjesme* oraz *Lirike*, Milanja dochodzi do wniosku, że Krleża posługuje się w nich ekspresjonistyczną stylizacją „ekstatycznej nietzscheańskiej proveniencji”, nie zapominając przy tym o roli groteski, czyli takiej wizji świata, która spaja różne postawy i zjawiska. Krytyk odrzuca również autointerpretację Krleży wyrażoną w tekście *Moja ratna lirika*, twierdząc – skądinąd słusznie – że jest ona z dzisiejszej perspektywy „zbyt surowa, zbyt uczona, niepotrzebna i dla Krleży zgubna” (s. 111), ponieważ jednostronnie ukazuje jego ekspresjonistyczny model pisania. Tekst Milanji o Krleży przywraca poniekąd miejsce jego liryki w kontekście ekspresjonizmu.

Dużym zaskoczeniem jest umieszczenie w „paradygmatycznym” ekspresjonizmie wierszy Augusta Cesareca. Dla Milanji jego tom *Stihovi* (1919) to modelowy przykład ekspresjonistycznego patosu i wizerunku jednostki osamotnionej w świecie cywilizacyjnego chaosu. Tym samym badacz całkowicie odrzuca te dawniejsze interpretacje (np. Vučetića czy Franičevića), które z powodów ideologicznych sugerowały przewagę tematów społecznych i polityczno-rewolucyjnych, a przecież, jak czytamy: „Eros, Świat, Subjekt to fundamentalne ideowe i semantyczne postumenty ekspresjonistycznego paradygmatu Cesareca” (s. 118). Milanja wprawdzie dostrzega pewne wady jego poetyki, szczególnie w warstwie wersyfikacyjnej, przypominając głos recenzenta z 1920 roku, który pisał: „wiersz pozbawiony został muzyki”, ale jednoznacznie opowiada się za przywróceniem godnego miejsca tomu *Stihovi* w literaturze chorwackiej. Podobnie postąpił z Josipem Kosorem, znanym przede wszystkim ze swej twórczości dramaturgicznej i prozatorskiej. Milanja przypomniał szerokiej publiczności jego tom wierszy *Bijeli plamenovi* z 1919 roku. Dla Milanji jest oczywiste, że wiersze Kosora ze względu na swoją kosmiczną tematykę oraz poetykę „kosmicznego karnawału” należą do korpusu chorwackiej liryki ekspresjonistycznej i nie odbiegają poziomem od poezji Cesareca. Przypomniawszy futurystyczne początki Kosora, jego fascynację dynamiką technicznej cywilizacji, krytyk zwraca uwagę na nowy rodzaj wiersza Kosora, którego źródłem może być zarówno „biblijny werset” Whitmana, jak i Kamova, a także na jego skłonności do tworzenia neologizmów, czyli na kreacjonistyczny wymiar jego poezji.

W podstawowym korpusie chorwackiej liryki ekspresjonizmu znalazł się też Sibe Miličić, mimo iż przyjęło się uważać go za przedstawiciela serbskiej mię-

dzywojennej awangardy. Ten urodzony w Dalmacji, na wyspie Hvar poeta, od 1913 roku przebywał w Belgradzie i wraz z innymi członkami *Grupy umetnika* wpłynął zasadniczo na zmianę literackiej sceny w Serbii. Jednakże przed I wojną światową, podobnie jak Andrić, należał do chorwackiej moderny, o czym świadczą trzy jego książki poetyckie z lat 1907–1914. Milanja przywraca zatem autora z Hvaru chorwackiej literaturze, prezentując jego dwa tomy z lat 1920–1922: *Knjiga radosti* i *Knjiga vječnosti*. Omawia je razem z manifestem *Jedan izvod koji bi mogao da bude program* z 1920 roku, w którym poeta, odrzucając modernistyczny egocentryzm, opowiada się za „nową religią”, tj. kosmicznością (witalizmem). Milanja zalicza tę poezję do ekspresjonizmu, ponieważ „umieszcza podmiot liryczny na poziomie zerowym” (s. 142) i w końcowym wniosku nazywa ją zintelektualizowanym kosmicznym *eteryzmem*. Nie dziwi natomiast omówienie w tym kontekście twórczości Gustava Krkleca, jednego z najbardziej znanych poetów tamtego okresu, choć Milanja wyraźnie dzieli ją na fazę impresjonistyczną, neosymbolistyczną i ekspresjonistyczną. Do tej ostatniej zalicza 5 tomów z lat 1919–1928, tj. od *Liriki* po *Izlet u nebo*. Zasadą Milanji jest przypomnienie ważnej roli Krkleca w rozwoju chorwackiego ekspresjonizmu, jego współdziałania z Šimiciem, popularyzacji niemieckich czasopism. Analizując główne motywy tej liryki, przede wszystkim zaś ideę przyrody „jako ekologicznego raj”, krytyk zwraca uwagę na rolę ekstazy, tj. statusu podmiotu lirycznego („od początku jego poezja obsesyjnie zatrzymała się przemijaniem i śmiercią”, s. 149). Tekst Milanji, polemicznie nastawiony do tej części krytyki, która nie włączała poezji Krkleca do nurtu ekspresjonistycznego, widząc w niej refleksy impresjonizmu, ukazuje jej znaczącą rolę.

Pewnym zaskoczeniem może być natomiast obecność Ivo Andrića w książce o liryce chorwackiego ekspresjonizmu. A jednak! Milanja nie ukrywa, że jest zwolennikiem czytania jego wierszy z *Chorwackiej młodej liryki* (1914) w tym właśnie kontekście. Wprawdzie nie do końca jest przekonany o wpływie ekspresjonizmu na Andrića, jednak skłania się ku tezie, iż nie mógł mu być obcy ekspresjonistyczny model kosmosu, o którym tyle dyskutowano w kręgu zagrzebskich poetów. Dużo miejsca Milanja poświęca też dwóm pierwszym książkom Andrića, tj. *Ex Ponto* i *Nemiri*. Jako jeden z nielicznych badaczy odrzuca pogląd, że są to prozy poetyckie i zgodnie z ich statusem genologicznym zalicza je do prozy. Mimo wszystko jednak znajduje w nich kilka odrębnych tekstów, które można nazwać poetyckimi, i te odczytuje również w kontekście ekspresjonistycznego modelu liryki. Cały czas zastrzega się przy tym, że dominuje w nich estetyka modernistyczna. Zatem obecność Andrića, obok Šimicia czy Krkleca, staje się przede wszystkim sygnałem pozahistorycznoliterackim, zrodzonym z potrzeby umieszczenia wybitnej postaci także w ramach omawianego kierunku. Inaczej ma się sprawa z Miroslavem Feldmanem, Antem Cettineo i Stankiem Tomašiciem.

Milanja odkrywa w ich twórczości poetyckiej ślady ekspresjonistycznego modelu. Wybiera ze stosunkowo bogatego, ale niezbyt wysoko ocenianego dorobku wymienionych pisarzy te utwory, które zarówno z powodów artystycz-

nych, jak i historycznoliterackich uzupełniają paradygmat ekspresjonizmu. Omawia zatem niektóre wiersze z drugiego cyklu tomu Feldmana *Iza sunca* (1920) oraz trzeciej jego książki *Arhipelag snova*, następnie zbiór Cettinea *Zvezdane staze* (1923) oraz tomik Tomašicia *Pjesme* z 1919 roku. Wszędzie zauważa mieszanie neosymbolistycznej, impresjonistycznej i ekspresjonistycznej poetyki. Mimo jednak przewagi izometryzmu, pejzażowej liryki typu modernistycznego, typowych stylizacji secesjonistycznych, uważa, iż można mówić w niektórych wypadkach o bliskości ekspresjonistycznej tematyki, zdeintegrowanego monologu lirycznego czy patosu. Z jednej strony Milanja w sposób nowatorski poszerza zakres oddziaływania ekspresjonizmu, z drugiej jednak nie bierze pod uwagę światopoglądu twórców, który jest daleki od manifestów, ogłaszanych w tym czasie. Narzucanie *post factum* związków z ekspresjonizmem, nawet tylko ze względu na obecność pewnych cech stylu, często zresztą problematyczną, nie może być wystarczającym powodem, by zaliczać niektórych autorów do – w dodatku „paradygmatycznego” – nurtu artystycznego. Jedno jest pewne: chorwacki badacz nie poprzestał na opisie twórczości poetów od dawna zdominowanych w kanonie, dając do zrozumienia, że zasięg ekspresjonizmu był o wiele większy, niż się zwykło uważać.

W drugiej, stosunkowo krótkiej, części książki Milanja zajął się zenityzmem, omawiając go „w kontekście ekspresjonizmu”. Tego typu badania nie są niczym wyjątkowym w chorwackiej i serbskiej historii literatury. Krytyk od razu na wstępie podkreśla, iż zenityzm nie jest niczym innym jak tylko zradykalizowanym ekspresjonizmem z elementami dadaistycznymi (s. 187), pozostającym pod wpływem futuryzmu. Zdecydowanie opowiada się za tym, by zenityzm, mimo iż jego twórcy byli Serbami z Chorwacji, a pismo „Zenit” w późniejszym okresie przeniosło się do Belgradu, uważać „za chorwackie zjawisko literackie”, bowiem wszystkie fakty wskazują na jego chorwackie źródło (krąg zagrzebski, futuryzm, szkoła Matoša, ekspresjonistyczne pisma). Najwięcej miejsca Milanja poświęcił, co zrozumiałe, twórczości i działalności Ljubomira Micicia. Przypomniał skrajne opinie o nim: od całkowitego odrzucenia i oskarżenia o megalomanię oraz grafomanię (Konstantinović) po sądy w miarę obiektywne, podkreślające jego umiejętności menedżerskie (Vučković). Skupił się jednak na ekspresjonistycznej proweniencji zenityzmu i utworów Micicia (manifest *Čovjek i umjetnost*, gdzie mowa jest o człowieku jako centrum makrokosmosu). Milanja jest zwolennikiem poglądu, iż to Ivan Goll wpłynął na zerwanie Micicia z ekspresjonizmem (s. 193) już w 1921 roku, ogłaszając esej *Der Expressionismus stirbt*. W konsekwencji, według badacza, Micić poprzez witalistyczny mistycyzm i irracjonalizm doszedł do teorii rasowej i antycywilizacyjnych, prymitywnych poglądów „balkanskog i ruskog čoveka” (s. 194). Żeby nikt nie miał złudzeń, Milanja nazywa Micicia „najsłabszym poetą spośród zenitystów” (s. 195), ale jednocześnie najbardziej typowym dla wymyślonego przez siebie kierunku. Według badacza, pierwsze tomiki: *Ritmi mojih slutnja* oraz *Spas duše* częściowo należą do poetyki modernistycznej – ze względu na swój sentymentalizm – częściowo do ekspresjonistycznej typu krleżańskiego (motyw krwi, nocy, tru-

pów, antytezy Boga i szatana), ale też šimiciowskiego (dusza, śmierć, choroba, miłość, melancholia). Nieobcy jest tej poezji kosmiczny mit gwiazd i księżyca. Późniejsze zbiorki wykazują jednak wiele cech bliskich futuryzmowi. Wbrew różnym opiniom o prymitywnej ideologii barbarogeniusza, Milanja zauważa u Micicia naturalną kontynuację zabiegów Krleży i Šimicia. Twierdzi:

Micić niczego innego nie robił, tylko naśladował pracę Krleży i Šimicia, zarówno poprzez agresywną negację wertykalnej kontynuacji, jak i ustanowienie kontynuacji horyzontalnej (s. 198).

Ekspresjonistyczne wpływy badacz obserwuje też u innych zenitystów: Branka Ve Poljanskiego (*Panika pod suncem*, 1924 i *Tumbe*, 1926), Marijana Mikaca (*Efekt na defektu*, 1923), Kalmana Mesaricia (*Tragigroteska*, 1923) i Tomislava Prpicia (trzy tomy wierszy). Mimo iż ich książki poetyckie tylko w jakiejś części przypominają kod ekspresjonistycznej wypowiedzi, a w większej awangardową stylistykę, Milanji z pewnych względów wygodniej jest je rozpatrywać w kontekście ekspresjonizmu. Czy rozpatrywanie zenityzmu w obrębie takiego właśnie modelu nadaje jego twórcom wyższą rangę, trudno rozstrzygnąć. W każdym razie włączenie aż tylu – i to raczej nieznanych czy zapoznanych – poetów z kręgu „Zenitu” wydaje się śmiałym gestem chorwackiego badacza.

Podobnie jest z następną fazą w rozwoju kierunku, tak jak to widzi Milanja, mianowicie z tzw. „późnym ekspresjonizmem”. Zalicza do niego takich poetów, jak: Batušić, Milković, Majer, Perković, Cesarić, Alfirić i Stanislav Šimić. Są to autorzy, którzy opublikowali swoje pierwsze zbiorki w połowie lat dwudziestych pod znakiem ekspresjonizmu lub później. Do tej pory jednak chorwaccy historycy literatury nie rozpatrywali ich twórczości w tym kontekście. Milanja bez wystarczających argumentów nazywa tych poetów późnymi ekspresjonistami, często naciągając fakty do swojej tezy. Wprawdzie Vjekoslav Majer wydawał aż trzy ekspresjonistyczne czasopisma: „Ozon”, „Literaturę” i „Antenę” w latach 1923–1926, lecz swoje wiersze pisał w ducha Matoša, o czym wspominają niemal wszyscy krytycy. Milanja jednak wyodrębnia pewne motywy, widoczne w zbiorze z 1924 roku, związane z obrazem miasta (Zagrzebia), jak i zagubienia, samotności, „miejskiej ambiwalencji” (s. 215), a także martwej dziewczyny, choroby czy Boga jako nadziei, i przyporządkowuje je ekspresjonistycznym obsesjom, choć stylistyka temu raczej przeczy. Mówiąc o Slavku Batušiću, który wydał swój tomik w roku 1938, autor bierze pod uwagę wiersze, a właściwie jeden poemat pt. *Radio-poema*, opublikowany w 1924 roku w „Književnej republici” Krleży. Trudno jednak motywy urbanistyczne i sumatraistyczne asocjacje jednoznacznie zakwalifikować jako ekspresjonistyczną poetykę, tym bardziej że autor w miejskim pejzażu odczuwa nieukrywaną radość. W jednostronicowym tekście, poświęconym Luce Perkovićowi, czytamy o ekspresjonistycznych wierszach, które powstały w 1919 roku, trudno zatem nazywać je późnymi, tym bardziej że widać w nich ewidentny wpływ Šimicia i Krkleca. Zaliczając do tego nurtu i Dobriše Cesaricia jako autora *Liriki* z 1931 roku, krytyk akcentuje przede wszystkim obecność w niej przestrzeni miasta, tema-

tykę społeczną, problem transcendentnej bezdomności i śmierci. Trudno jednak obrazy przedmieścia czy wątek rezygnacji włączać do poetyki ekspresjonistycznej, skoro – co zresztą sam Milanja przyznaje – więcej tu pasywizmu, egzystencjalistycznych nastrojów czy antykosmiczności niż buntu. Kontrowersyjny jest też opis poezji Frana Alfrevicia w kontekście ekspresjonizmu. Milanja twierdzi, że jest w niej „wyraźna ekspresjonistyczna tęsknota za jednoznacznością i oczywistością, czystością i autentyzmem” (s. 222), ale te same cechy dla wielu krytyków były dowodem antyekspresjonistycznej postawy Alfrevicia, związanej z „romańskim kręgiem dalmatyńskim”, tj. tradycjonalizmem i całkowitą afirmacją świata. Również Stanislava Šimicia chorwacki badacz nazywa poetą miasta, widząc w niektórych jego wierszach „pozostałości ekspresjonistycznego paradygmatu”, choć przeważa w nich tonacja satyryczno-groteskowa.

Opis chorwackiej liryki ekspresjonistycznej kończy rozdział poświęcony nurtowi katolickiemu. W krótkim wprowadzeniu Milanja wyjaśnia swoją decyzję, pisząc, iż „w tzw. katolickim ekspresjonizmie znaleźć można kilku poetów, których część twórczości zrealizowała się w tej stylistyce, a większość z nich pojawiła się w literaturze w momencie odchodzenia ekspresjonizmu” (s. 227), stąd i określenie *sutonski ekspresionizam* (zmierzchający ekspresjonizm). Obok bardzo znanych twórców: Đura Sudety i Nikoli Šopa, badacz umieszcza w nim poetów zupełnie zapomnianych: Isidora Poljaka, Cvjetka Škarpu i Branka Storo. W odróżnieniu od twórczości „późnych ekspresjonistów”, analizowanej poprzez motywy i wątki, u poetów katolickich Milanja szuka raczej wyznaczników formalnych, podobnych do paradygmatycznego ekspresjonizmu. Tak więc u Sudety znajduje wiersze wolne i astroficzne oraz „efekty obrazowe”, u Šopa, który, jak przyznaje, z trudem może być nazwany ekspresjonistą, „nienumeryczny wiersz sprozaizowany”, zaś u Poljaka i dwu pozostałych „wiersz wolny typu Šimiciowskiego”. Choć Milanja zdaje sobie sprawę, że poezja tej grupy wykazuje najwięcej cech „chorwackiego neosymbolizmu”, podejmuje próbę jej „ekspresjonizowania”. Trzeba przyznać, iż udaje mu się to w małym stopniu, chyba żeby przyjąć, częstą w badaniach, tezę o dominacji ekspresjonizmu, w bardzo szerokim znaczeniu, w całej poezji międzywojennej.

Milanja w końcowej partii swej książki dokonuje podsumowania. Ekspresjonizm jest dlań kierunkiem, który wysunął na czoło trzy dominujące tematy: wielkie miasto, koniec świata i rozbicie podmiotu. Jednak te cechy, o czym krytyk nie wspomina, charakteryzują już modernę. Pocieszenia poszukuje się w utopii Nowego Człowieka i ogólnoludzkim braterstwie. Ta antyteza: katastrofa/utopia jest bardzo ważna. Chorwacki ekspresjonizm usankcjonował wiersz wolny, ale nie dokonał rewolucji językowej, gdyż na pierwszy plan wysunął człowieka i jego historyczne uwarunkowania. Zaslugą Milanji jest poszerzenie znaczenia ekspresjonizmu w literaturze chorwackiej. Ową nazwą objął on twórczość tych poetów, których inni widzieli poza jego oddziaływaniem. Na marginesie pozostawił wartości artystyczne, badając utwory poprzez pryzmat najważniejszych idei ekspresjonizmu. Dzięki temu uzyskał spodziewany efekt unifika-

cji wielu realizacji poetyckich do końca lat trzydziestych, a nawet później. Podkreślił wagę tematów religijnych, czym osłabił przeważające w krytyce jugosłowiańskiej poglądy o rewolucyjnej i antyklerykalnej roli ekspresjonizmu. Zarówno sam nurt katolicki, jak i metafizyczne wątki w twórczości większości poetów, mają według Milanji świadczyć o „narodowej energii” całego kierunku. Nic też dziwnego, iż wielokrotnie przypomina o tym, że ekspresjonizm narodził się w Zagrzebiu i stąd promieniował także na serbskich twórców – sugeruje więc prymat chorwackiego jego wariantu nad serbskim czy słoweńskim. Pomysł poszerzenia ekspresjonizmu o takie awangardowe realizacje, jak zenityzm, czy konserwatywne, jak nurt katolicki i tzw. poezja socjalna, miał w dużej mierze, jak się wydaje, uchronić chorwacką poezję przed zarzutem drugorzędności.

IV. NOWY KRANJČEVIĆ?

Monografia Antuna Česki *Strukturna načela u genezi Kranjčevićeva pjesništva*⁵ miała być w założeniu przywróceniem właściwej pozycji poezji dziewnastowiecznego chorwackiego twórcy, która uległa całkowitej szablonizacji pod wpływem, jak to autor określił, ideologicznej i pozytywistycznie nastawionej krytyki literackiej. Česko ma na myśli zarówno tzw. *građansku kritiku*, jak i socrealizm. Według niego, ostatnie dziesięciolecia skutecznie uczyniły z Kranjčevića bohatera historycznego, a nie oryginalnego poetę. „Upolitycznienie poezji Kranjčevića”, także „hipoteka utylitaryzmu”, nie mówiąc o „ideologicznym obciążeniu” (zob. s. 9), zmieniły nie tylko recepcję jego dzieła, ale oderwały tę twórczość od jej chorwackiego podłoża. Česko akcentuje w swym wprowadzeniu do monografii „jugosłowiańskość” dotychczasowej recepcji i antyklerykalizm krytyki. Chcąc nie chcąc zatem, sam autor książki wkracza na teren polityki, ustawiając się polemicznie wobec swoich poprzedników. Monografia zresztą zaczyna się od szczegółowej analizy dotychczasowych badań nad Kranjčevićem, w której Česko zarzuca im wiele pominięć, a przede wszystkim stosowanie społeczno-politycznych kryteriów. Słuszne uwagi Česki wzmacniane są jednakże nieopartymi na faktach danymi, dotyczącymi recepcji dzieła poety. Badacz twierdzi, iż po 1958 roku można mówić o coraz większym braku zainteresowania Kranjčevićem, choć przecież ukazało się do końca lat osiemdziesiątych, jak sam podaje, ponad 250 pozycji o poecie, w tym kilka monografii. Faktem jest, że interpretowano Kranjčevića głównie jako poetę-rewolucjonistę, na co wpłynął – jak dobrze pokazuje Česko – „dyżurny pisarz chorwacki”, Krleža, drukując kilka o nim esejów. Trudno jednak potwierdzić tezę o „coraz większym spadku zainteresowania” (s. 18). Tego typu nadinterpretacja świadczy

⁵ A. Česko, *Strukturna načela u genezi Kranjčevićeva pjesništva*, Dubrovnik 2001.

o chęci naginania faktów do odgórnie założonej tezy, iż w okresie nieistnienia chorwackiej państwowości oraz w czasach komunistycznego ustroju recepcja Kranjčevicia była po pierwsze fałszywa, a po drugie szczątkowa.

Zasługą Česki jest bardzo krytyczne nastawienie do wielu opracowań, w tym autorstwa prominentnych do niedawna pisarzy i historyków literatury. Autor zarzuca im przede wszystkim marksistowską metodologię, powierzchowność sądów, selekcję utworów poddawanych interpretacji. Pierwszym badaczem, który przerwał tego rodzaju nastawienie, był, według Česki, Ivo Frangeš, autor monografii *Rani Kranjčević* (1958). Przystępując do analizy wierszy Kranjčevicia, dubrownicki badacz sam posługuje się jednak kryteriami społeczno-politycznymi, akcentując narodowe, chorwackie źródła światopoglądu poety, jego związek ze środowiskiem Senja i Partią Prawa Starčevicia oraz znaczenie pobytu w Bośni i Hercegowinie. „*Pravaštvo*” Kranjčevicia zdaje się dla Česki najważniejszą, centralną wartością jego światopoglądu. Tego rodzaju niekonsekwencje omawianego historyka literatury widoczne są również na planie stylistyczno-językowym. Česko mianowicie, z jednej strony, posługuje się niemal w sposób modelowy tzw. czystym chorwackim, pozbawionym świadomie jakichkolwiek naleciałości niedawnego języka serbsko-chorwackiego, a z drugiej – używa w sposób wyraźnie przesadny teoretycznoliterackiego żargonu, w którym roi się od terminów obcego pochodzenia, często zbyt pospieszenie zaadaptowanych do języka chorwackiego. Nie stroni także od informacji typowych dla „pozytywistycznej” krytyki, zwłaszcza związanych z uczestnictwem poety w życiu kulturalnym i politycznym Zagrzebia na początku XX wieku. Ale tym razem służą one podkreśleniu „bliskich relacji z macierzystym środowiskiem literackim” (s. 65), po latach izolacji w Bośni.

Wychodząc od wiersza *Pabirci*, Česko usiłuje zrekonstruować psychikę młodego Kranjčevicia, jego kryzys duchowy i konflikty rodzinne, tym samym poddaje się konwencji badawczej, z którą polemizował w pierwszej części swej monografii. Wprawdzie nie ma tu polityzacji faktów, ale ich dobór cały czas służy innej tezie: stwarzaniu syndromu „pustelnictwa” i „alienacyjnego niszczenia osobowości” (s. 80). Česko nie ukrywa na szczęście także kontrowersyjnych działań młodego Kranjčevicia, jego rozstania z sukienką duchowną czy czołobitnej postawy w stosunku do cesarza i jego urzędników, wbrew postulowanemu politycznemu radykalizmowi. Czyni to jednak po to, by naświetlić drogę poety do „własnego habitusu”, a jednocześnie odrzucić krytycznoliterackie sugestie, mówiące o jego „pesymizmie” i „ateizmie”. Tę część osobowości Kranjčevicia Česko wykorzystuje do kreacji postaci poety, charakteryzującego się „wolnomyślicielstwem i duchem krytycznym” (s. 86). W konsekwencji badacz dochodzi do wniosku, że mamy do czynienia z „wymancypowanym geniuszem”, z poetą posiadającym „legitymację genialności”, twórcą, który zdołał połączyć Biblię z Darwinem, czyli wykreować „totalizm wszechbytu” (s. 86). Zatem, nie może być pomyłki: Česko napisał swoją monografię nie dlatego, by rozkoszować się metodą „ontologicznego strukturalizmu”, jak twierdzi w przedmowie Krešimir Nemec (s. 5), lecz by autorowi tomów *Bugarkinje* i *Trzaji* przywrócić należytą

rangę, a nawet więcej – wyróżnić go zdecydowanie spośród tłumu chorwackich poetów z przełomu wieków i umieścić w panteonie światowym! Świadczą o tym wstępne enuncjacje badacza w rozdziale poświęconym głównym tropom w poezji Chorwata. Česko mianowicie pisze – notabene posługując się świadomie (lub nieświadomie) hiperbolizacjami w rodzaju: „ogromna skala”, „baśniowa megalopolis”, „ziemski globus”, „przeogromnych rozmiarów konstrukcja” itp. – że fascynacja Kranjčevicia czasem i przestrzenią czyni z niego „poetę akumulacji”, który „zasługuje na miejsce pośród największych tego świata” (s. 89). Niestety, w ten sposób autor monografii kontynuuje niezbyt chwalebłą tradycję subiektywnych, emocjonalnie nacechowanych wypowiedzi, nieopartych na żadnych badaniach porównawczych. Zamiast nich używa patetycznych określeń w rodzaju: „linoskoczek nad przepaścią”, „odwieczne ludzkie dążenie”, „droga jego posłannictwa od Senja do wszechświata” itd., którym zarzucić można przede wszystkim skłonność do przesady i chęć wyrażenia prywatnego stosunku krytyka do omawianego pisarza. Biorą się one z zanegowania dotychczasowej recepcji jego dzieła, co ma służyć wydobyciu nowych, przydatnych współcześnie, wartości, odkrywających – jak chce Česko – uniwersalizm poezji Kranjčevicia.

Przystępując do opisu „przestrzennych gabarytów” tej twórczości (s. 91) w podrozdziale zatytułowanym dość niezwykle (od strony językowej) „Odcięte przestrzeni i *rzędne* czasu”, Česko opracował topografię miejsc, związanych z życiem i twórczością poety. Aby uprzytomnić, jaką stylistyką posługuje się badacz, zacytujemy mały fragment:

Poradi bar približne preglednosti i globalnoga uviđaja u materijale akumulirane u Kranjčevičevu pjesništvu, ovdje bi se posegnulo za zornim shematičnim pomagalicama: nekom vrstom planimetrijskoga rastera kojim bi se pokušao pjesnikov prostorni obuhvat preslikati na plošni zemljovid⁶.

Jak widać, tego typu stylistyczny melanz nie ułatwia wnikania w materię poetycką. Nie można zaprzeczyć, iż zastosowana metoda stratygraficzna jest nowym ujęciem interpretacyjnym wierszy Kranjčevicia (najlepiej świadczy o tym załączona na s. 94 tabela, lokująca poszczególne utwory w konkretnej przestrzeni geograficznej). Wyciągać jednak z tego wniosek o uniwersalizmie jego poezji wydaje się dużym ryzykiem. Česko nazywa ją „odyseją przez czasową przestrzenność” (s. 96). Biorąc pod uwagę wszystkie trzy zbiorki poetyckie Kranjčevicia, krytyk dokonał ekscerpcji, jak sam to określa, „głównych personalnych sememów”, czyli postaci występujących w wierszach. Wniosek: poeta reinterpretuje „zbanalizowane już rekwizytorium” (s. 100). Ale czy rzeczywiście? Używając „technicznej” niemal terminologii (*akumulacija*, *centripetalnost*, *gravitacija*, *progresija*, *armatura vertikalne*, *konstanta postotne stabilnosti*, *poet-*

⁶ „Dla przybliżonego choćby oglądu i całościowej wizji materiałów skumulowanych w poezji Kranjčevicia, trzeba by tu sięgnąć po środki bardziej obrazowe: jakiś rodzaj planimetrycznego rastra, dzięki któremu można by spróbować przestrzenne ujęcie poety przenieść na płaską mapę”, ibidem, s. 91.

ska plazma i dimenzija itp.), krytyk próbuje stworzyć strukturalny model tej poezji, ale niestety, mimo powoływania się na książkę Lasicia *Hermeneutika individualnosti i ontološki strukturalizam*, udaje mu się zaledwie stwierdzić, że poeta układał poszczególne wiersze w większe całości, i raz jeszcze zakcentować jego „tytaniczną misję” (s. 102).

„Proroczą misję” Kranjčevicia Česko tłumaczy jego rozrachunkiem z dziejami ludzkości, klerykalizmem, całym światem, społeczną alienacją, ludźmi, wszechświatem, Jahwe i sobą samym. Trudno jednak dociec, na czym ów polemiczny monolog polega. Badacz nie ujawnia swoich analiz. Zamiast nich wymienienia „osiem makrokodów”, czyli „ideologemów”, charakteryzujących świat poetycki autora trzech zbiorów wierszy. Są to: Šenoa, Chorwacja, naród, robotnik, Matka-Chorwatka, Senj, zaniedbanie i upadek miasta. Mnożenie terminów typu „chemisfera” czy „globalna zewnętrzna struktura lustrzana” zastępuje w książce lekturę utworów poetyckich. W związku z tym wszelkie stwierdzenia o rewizjach i reinterpretacjach, dokonywanych przez Kranjčevicia, pozostają w sferze domniemań. Wprawdzie schematyczne ujęcia poszczególnych tomików według podziału na osiem wymienionych wyżej ideologemów (zob. s. 127–131) oraz paradygmatyczną i syntagmatyczną oś zawartości z wymienieniem tematycznych bloków dają wgląd w świat poetycki Kranjčevicia, ale tylko w jego warstwie zewnętrznej. Być może autorowi na tym zależało: w końcu spierając się o inny wizerunek chorwackiego poety z Senja, proponuje nową strategię lektury, polegającą na schematyzacji i typologizacji najważniejszych tropów. Od tej strony ujrzawszy książkę Česki, trzeba potwierdzić jej nowatorstwo, choć to wcale nie znaczy, że odkrywa nowe poetyckie znaczenia w poezji Kranjčevicia. Badacz chce za wszelką cenę opisać jej całościowy model i czyni to, często dochodząc do nader paradoksalnych wniosków, na przykład o „dwóch całkiem porównywalnych mesjanizmach”: kolektywistycznym, czyli tradycyjnym, i monistycznym, czyli nowoczesnym (zob. s. 134). Jakkolwiek antynomie cechują postawę artystyczną Kranjčevicia, Česko wykorzystuje je do zbyt daleko idących uogólnień. Wynika to niezbieżnie z przewagi u Česki teoretycznych rozważań – a właściwie zadowolenia z zaproponowanej gry schematów – nad tradycyjną lekturą poszczególnych wierszy. Sam doskonale zdaje sobie z tego sprawę, skoro w zakończeniu podkreśla wagę swojej wyprawy w nieznaną, twierdząc, że posłużył się fenomenologiczną dekonstrukcją, która miała zdusić w zarodku pozytywistyczną metodę czytania.

Wszelkie jednak rzekomo „nowe” ujęcia (np. trzy zasadnicze makromitemy: świat-ojczyzna-Ja) potwierdzają tylko dawne interpretacje, choć nazywają je innym, bardziej skomplikowanym językiem. W dodatku i tak cały czas autor monografii dąży do potwierdzenia wielkości chorwackiego poety, a w tym kontekście – zaznaczenia jego „egzystencjalnej odysei” w obrębie chorwackiej kultury. Najważniejszą zasługą Česki jest systematyczne ujęcie twórczości Kranjčevicia. Polega ono na coraz ściślejszym zawężaniu obiektu interpretacji: od zewnętrznego kontekstu, poprzez bloki tematyczne, aż do trzech zbiorów jako osobnych światów, ale i części składających się na „liryczną powieść

w wierszach”, a na końcu – do jednego, programowego wiersza *Moj dom* – analizowanego tu i od strony stylistycznej, i tematyczno-filozoficznej (w osobnym rozdziale, liczącym 40 stron). Wybór tego wiersza na zakończenie strukturalnych rozważań o Kranjčeviciu, z wymownym fragmentem o „mojej ojczyźnie, którą w sercu noszę”, ma niewątpliwie wymiar ideowy.

Metoda „strukturyzacji”, widoczna w każdej warstwie monografii, odsuwa na daleki plan wewnętrzne znaczenia poszczególnych wierszy. Badaczka interesuje kompozycja tomu i to, w jaki sposób trzy zbiorki układają się w całość. Nawet analiza wiersza *Moj dom*, choć tak drobiazgowa, prowadzi do zbadania powiązań poszczególnych warstw utworu, a nie do odkrycia jego głębinowych znaczeń. To także świadczy o „nowości” lektury Česki. Obchodzi go bardziej „binarni strukturem” (s. 171) niż pogląd Kranjčevicia na religię, sferę erotyczną czy politykę. Česko osiągnął więc, do pewnego stopnia, swój zamiar wytrącenia chorwackiego klasyka z matrycy społeczno-politycznej. Nie ukazał go jednak jako poety, filozofa czy rzemieślnika słowa, bowiem na czoło wysunął „strukturę”, zewnętrzne ramy jego realizacji artystycznej. Mimo wszystko nie odrzucił całkowicie dawnych sposobów przedstawiania tej poezji i nie uniknął apriorycznych ocen samej twórczości. Tym samym poddał się presji ideologicznej, choć w nowych czasach ma ona inną konotację i wypływa z czysto narodowych ambicji.

V. SERBSKA I CHORWACKA PROZA MIĘDZYWOJENNA, CZYLI *JUŽNOSLOVENSKA INTERLITERARNA ZAJEDNICA*

Mihajlo Pantić, serbski historyk literatury, znany również jako prozaik i krytyk literacki, swoją książką z 1999 roku pt. *Modernističko pripovedanje. Srpska i hrvatska pripovetka/novela 1918–1930*⁷, opublikowaną w belgradzkim wydawnictwie, specjalizującym się w wydawaniu podręczników, całkiem świadomie zerwał z pokutującym po 1991 roku ostracyzmem, ukazując paralelny rozwój serbskiej i chorwackiej prozy międzywojennej. Związkom i wpływom obu literatur poświęcił zresztą wstępny rozdział, w którym podkreślił znaczenie idei „integralnego jugosłowiaństwa”, zwłaszcza dla interesujących go pisarzy po 1918 roku, kiedy to jedność kultury stała się początkiem formowania wspólnoty politycznej. Według autora, rok 1928, kiedy doszło do zabójstwa Stjepana Radićcia w czasie obrad parlamentu, można uznać za początek rozpadu „integracyjnych projekcji” (s. 15). Po wprowadzeniu przez króla Aleksandra dyktatury

⁷ M. Pantić, *Modernističko pripovedanje. Srpska i hrvatska pripovetka/novela 1918–1930*, Beograd 1999.

w 1929 roku, wewnętrzne antagonizmy przesłoniły niemal całkowicie dążenia federacyjne, co według Panticia miało bezpośredni wpływ na kryzys prozy w latach trzydziestych. Przypominając tradycję wzajemności południowosłowiańskiej, autor nie ma najmniejszych wątpliwości, że w czasie I wojny światowej i w pierwszych latach Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców można mówić o interliterackiej wspólnocie (ten termin Pantić pożycza od słowackiego komparatysty, D'urišina). Powołuje się przy tym nie tylko na znane fakty serbsko-chorwackich kontaktów oraz wpływów, ale i na niektóre naukowe prace serbskich filologów, omawiających ten okres we wzajemnym zbliżeniu (Vučković, Deretić).

W jakimś sensie niepopularna metoda „wzajemnych zbliżeń”, zwłaszcza w Chorwacji (poza Lasiciem czy Matvejeviciem), nie mówiąc o Słowenii, dzięki pracy Panticia uzyskała dodatkowy walor, nie tylko naukowej ścisłości, lecz również politycznego paktu ponad podziałami. Oczywiście, tego rodzaju postawa, prawie obecnie niemożliwa w środowisku chorwackich literaturoznawców, w wypadku Serba wydaje się tylko dalszym ciągiem wcześniejszej, sprzed 1991 roku jugosłowiańskiej opcji wielonarodowego, wspólnego dziedzictwa. Niemniej jednak Mihajlo Pantić, autor średniej generacji (urodzony w 1957 roku), którego debiut przypadł na drugą połowę lat osiemdziesiątych, w momencie politycznego kryzysu państwa, reprezentuje tę część serbskich intelektualistów, którzy nigdy nie odkryli w sobie potrzeby głoszenia szowinistycznych haseł i dalecy byli od jakiegokolwiek nacjonalizmu. Ten historyk literatury, którego dotychczasowe prace ściśle wiązały się z serbską tylko literaturą, swoją książką, stanowiącą poszerzoną wersję rozprawy doktorskiej, manifestuje, jak sędzę, potrzebę zasypywania podziałów i powrotu do antyideologicznych badań. W tym celu, nie bez kozery, kilkakrotnie powołuje się na te projekty wspólnotowe z pierwszej dekady XX wieku, których autorami byli Chorwaci, m.in. Meštrović i Vojnović, a także na opracowania historycznoliterackie, omawiające obie literatury razem (Barac, Bogner, Prohaska, Petravić i in.).

Analizę materiału literackiego poprzedza Pantić kilkoma objaśnieniami używanych przez siebie terminów. Przede wszystkim tytułowe „modernistyczne opowiadanie” odnosi nie do moderny, którą zamyka rokiem 1918, lecz modernizmu, czyli tej fazy rozwoju literatury z lat 1920–1968, która ma poprzedzać według nowych koncepcji literaturoznawczych europejski i amerykański postmodernizm. Po drugie, takie rozumienie modernizmu ma podłoże stylistyczno-formacyjne, któremu walor reprezentatywności nadają dwie „formacje”, mianowicie ekspresjonizm (model dominujący) i awangarda (model radykalny). Tego typu podział zrodził się u Panticia wcześniej, w okresie zajmowania się nową, postmodernistyczną prozą serbską, określoną przezeń terminem syndrom aleksandryjski. Wybór tylko jednego gatunku literackiego, tj. opowiadania – i to w ściśle określonym czasie (1918–1930) – ułatwia według autora „zrozumienie zmian w obrazie poetyk i epok literackich” (s. 40). Słusznie Pantić zauważa, że lata dwudzieste to najważniejsza dekada dla rozwoju literatury serbskiej i chorwackiej XX wieku, kiedy zmienia się nie tylko sytuacja kulturalna, ale również

„paradygmat narracji” (s. 41). Wychodząc z założenia, że w owym dwunastoleciu opowiadanie cieszy się wśród prozaików największym wzięciem (obok krótkich powieści „lirycznych”), autor książki podkreśla fakt pogłębiania transformacyjnych procesów literackich, rozpoczętych w okresie moderny: prozaicy po 1918 roku dodali do nowej poetyki ekspresjonistyczno-awangardowe elementy. Pantić nazywa lata dwudzieste w obu literaturach „ważnym, wspólnym okresem” (s. 43), który można badać, jeśli weźmie się pod uwagę trzy główne aspekty tekstu literackiego: historyczny (opis danego okresu z perspektywy komparatystycznej, tj. typologii kontaktów), teoretyczny (analiza typowych cech gatunku) i krytyczno-interpretacyjny (na przykładzie najbardziej reprezentatywnych utworów). Tego typu strategia badawcza pozwala Pantićowi dokonać reinterpretacji prozy międzywojennej. O tej świadomości dekanonizacji świadczy w dużej mierze rozdział, poświęcony jej dotychczasowym badaniom, w którym Pantić – na przykładzie kilku wybranych studiów – pokazuje ich niewystarczalność. Predragowi Palavestrze zarzuca „niedomówienia”, „metodologiczną niejednoznaczność”, nawet „eklektyzm” (s. 46–47), Markowi Nediciowi interpretacyjną schematyczność i zbyt daleko idącą typologizację (s. 480), Gojkowi Tešićowi nieprecyzyjne używanie kategorii „awangarda” i „awangardowy”, interpretowanie utworów *post factum*, a nie w ich kontekście historycznym, a także nadawanie znaczenia, często niepotrzebnie, pisarzom dawno zapomnianym, a teraz „odkrywanym” (s. 49–54), natomiast krytykom chorwackim – Mirosławowi Šicelowi „zasadę mimetyzmu”, „kwalifikację ideologiczną” i „ideologiczny plan” (s. 54–55), Mirosławowi Vaupoticiowi „ujęcie opisowe, a nie stylistyczne” (s. 57), zaś Petarowi Šegedinowi nieprecyzyjne analizy (s. 54).

Ciekawe, że serbskie opracowania zostały przez Pantića wybrane według zupełnie innych kryteriów niż chorwackie. Te pierwsze pochodzą z lat osiemdziesiątych i świadczą już o nowych odczytaniach prozy z początku XX wieku, te drugie z lat pięćdziesiątych, kiedy nie mogło być mowy o innej, niż mimetyczna, metodzie lektury. Wygląda na to, że autor pragnie przeciwstawić serbskie literaturoznawstwo chorwackiemu, aczkolwiek cała ta ukryta polemika ma nierównomierne pozycje wyjściowe. Wprawdzie wszystkim sześciu historykom literatury Pantić w wielu miejscach przyznaje rację – zwłaszcza Nediciowi, Tešićowi oraz Vaupoticiowi, który jako jedyny domagał się opcji komparatystycznej, serbsko-chorwackiej – widać jednak jego wyraźny dystans do wybranej przez nich metody, a właściwie albo braku metody, albo eklektycznego ujęcia. Zatem sama sfera metodologiczna *Modernistycznego opowiadania* obok „wspólnotowej” opcji wyraża zamiar reinterpretacji tradycji literackiej, zarówno serbskiej, jak i chorwackiej. Poza tym zbiorcze przedstawienie, w Serbii i Chorwacji, procesu normowania ekspresjonistyczno-awangardowego modelu narracji należy do bardzo nielicznych tego typu projektów historycznoliterackich, reprezentowanych właściwie tylko przez Serbów (np. Vučkovicia, który pisał o serbskim i chorwackim ekspresjonizmie, o serbskim i chorwackim dramacie awangardowym).

W części poprzedzającej właściwą analizę wybranych utworów Pantić snuje interesujące rozważania na temat terminu „opowiadanie” i „nowela”, dochodząc do dość zaskakującego, ale coraz częstszego w nowym literaturoznawstwie, wniosku o braku różnicy genologicznej między nimi. Jedyne rozróżnienie, jakie wprowadza w swej książce, polega na przyporządkowaniu terminu „opowiadanie” prozie serbskiej, zaś tego drugiego – chorwackiej. Wyjaśnia to tradycją lokalną: serbska *pripovetka* oznaczała „zmienny typ ciągłego opowiadania, wywodzącego się z przekazu ustnego”, natomiast chorwacka *novela* (od *novus* – nowy) „relację o nowym, niezwykłym wydarzeniu ze znaczącymi niuansami, które dotarły z szerszego europejskiego [...] kontekstu” (s. 59–60). Pantić używa zatem obu terminów z teoretycznego punktu widzenia wymiennie, ale z historycznoliterackiego w sposób „wyspecjalizowany”. W tej części zamieścił również skrótową historię gatunku w obu literaturach, skupiając swoją uwagę przede wszystkim na okresach, w których opowiadanie dominowało.

Mówiąc o początkach, Pantić, zgodnie z przyjętą tradycją, sugeruje, iż w Serbii korzenie opowiadania tkwią w przekazie ludowym, w tzw. *pričy*, która jest, zgodnie z tezą Ivo Andrić, „prastarą potrzebą człowieka, najbardziej naturalnym sposobem komunikowania się między ludźmi, a historyczny spłot wypadków zrzucił, że pozostała ona w języku serbskim, dłużej niż w innych językach narodów europejskich, wierna swemu prawzorowi” (s. 66). Nic też dziwnego, że Pantić przywołuje w tym kontekście i anonimowych ludowych gawędziarzy („ten zbiorowy geniusz językowy”), i duchownych intelektualistów w rodzaju Teodisija czy Domentijana, i Vuka Karadžicia, ojca regionalnej odmiany gatunkowej, tj. serbskiego opowiadania wiejskiego. Píše równocześnie o niezwykle bujnym rozwoju prozy nowelistycznej po II wojnie światowej aż do czasów obecnych, czyniąc z tego gatunku, stylistycznie niejednorodnego, najbardziej znaczący rys serbskiej literatury współczesnej.

Historię noweli chorwackiej Pantić rozpoczyna znacznie później, mianowicie od wystąpienia Augusta Šenoi w latach siedemdziesiątych XIX wieku, najwięcej miejsca poświęcając prozie moderny, a zwłaszcza Matošowi, „pierwszemu bezspornemu nowatorowi chorwackiego języka literackiego” (s. 75). Jej przedłużenie autor widzi w noweli międzywojennej i po II wojnie światowej aż do najmłodszego pokolenia postmodernistów.

Właściwą część swojej książki Pantić podzielił bardzo oryginalnie na kilka zasadniczych rozdziałów, w których wyodrębnił najpierw „prekursorów” (w serbskiej prozie są nimi Veljko Petrović i Stanislav Vinaver, w chorwackiej Ulderiko Donadini i August Cesarec), a następnie najwybitniejszych, jego zdaniem, autorów nowel/opowiadań: Miloša Crnjanskiego, Miroslava Krležę, Dragišę Vasića, Ivo Andrića, Rastka Petrovicia oraz Momčila Nastasijevicia. Poszczególne „portrety” są przedzielone gdzieś tam krótkimi rozdziałami tematycznymi, w których zostały omówione utwory kilku pisarzy. Tak jest z rozdziałem *Szpital wojenny: Crnjanski, Krleža, Vasić*, następnie *Dwie twarze tego samego (Równoległa lektura „Dnevnika o Čarnojeviciu” Crnjanskiego i „powie-*

ści” „*Na sunčanoj strani*” Andrićia) oraz *Tors* jako *signum temporis* w opowiadaniach M. Krleży, R. Petrovicia i I. Andrićia.

Jak widać z tej niestandardowej kompozycji, Pantić wprowadził do utartego już schematu czytania prozy międzywojennej wiele nowych ścieżek interpretacyjnych. Przede wszystkim w znanym i utwierdzonym kanonie umieścił Dragiše Vasicia, który ze względu na swój polityczny status został wymazany z powojennej historii literatury w Jugosławii i przywrócony opinii publicznej dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy dzięki staraniom Gojka Tešicia ukazały się 4 tomy jego dzieł wybranych, w tym wszystkie opowiadania (1990), a pod piórem Mila Lompara powstała pierwsza monografia serbskiego pisarza (1996). Powołując się na kilka opinii z lat międzywojennych, Pantić podtrzymuje tezę o jego wybitności i szczegółowo interpretuje trzy jego tomy opowiadań z lat 1922–1932. Nietypowe w wyborze Panticia wydaje się też miejsce Nastasijevicia, którego najczęściej do tej pory przedstawiano i rozpatrywano w opracowaniach jako oryginalnego poetę. Nie mniej istotny jest wybór prekursorów. Istotny, ale i zaskakujący. *Bunję* Veljka Petrovicia, opowiadanie z roku 1909, Pantić uważa za najbardziej ilustratywny przykład dezintegracji realistycznej poetyki w okresie serbskiej moderny i „gatunkowego międzyprzejścia” (s. 89). Nowe podejście krytyka do tego autora polega na tym, że do tej pory ukazywano go jako pisarza na wskroś realistycznego. Z kolei *Priče koje su izgubile ravnotežu* Vinavera z 1913 roku to dla Panticia książka zrywająca z „mystyfikacją normatywności w literaturze”, w której dominuje zamiast narracji „dźwiękowo-symbolistyczne ciało” (s. 98). Zatem przedmiotem opowieści jest, jak twierdzi autor, sam język. Prekursorami więc serbskiej, awangardowej „krótkiej” prozy nie są bynajmniej najbardziej typowi przedstawiciele moderny, lecz twórcy, których główne dzieła ukazały się w międzywojniu.

Prekursorami „nowej” chorwackiej noweli uczynił z kolei Pantić dwóch znanych ekspresjonistów: Ulderika Donadiniego i jego nowelę z 1918 roku *Dunja* oraz Augusta Cesareca, znanego powieściopisarza, i jego trzy nowele z roku 1919. Ten wybór niezmiernie dziwi, gdyż raczej powinno się uznać obu pisarzy, z których tylko drugiego autor ceni jako twórcę, za dość typowych prozaików lat dwudziestych. Jednak wczesną, ekspresjonistyczną fazę obu twórców Pantić uważa za „wprowadzenie” do najwybitniejszej nowelistyki chorwackiego międzywojnia, czyli dzieł Krleży. Zresztą analityczny kontekst chorwacki w książce Panticia ogranicza się wyłącznie do utworów tego pisarza (chyba że Andrićia nazwiemy też pisarzem chorwackim). Sam wybór Cesareca, jednego z głównych działaczy komunistycznych przed II wojną światową, obecnie przez chorwackich historyków literatury lekceważonego na zasadzie „rewanżu”, wydaje mi się symptomatycznym gestem serbskiego krytyka, sygnalizującego postawę „otwartą” wobec przeszłości (z jednej strony Vasić, z drugiej Cesarec).

Przedstawiając w głównej części swej książki najwybitniejszych twórców „krótkiej” prozy, Pantić również dokonuje znaczących przewartościowań. Crnjanskiego „odkrywa” jako autora tomu opowiadań *Priče o muškom*, do tej pory, jak sam przyznaje, lekceważonego w całym dorobku pisarza. Pantić czyta

te utwory poprzez poetyzację narracji, opowieść widzi jako zobrazowanie mitu narodowego, czyli realizację konwencji legendy i alegorii, a tym samym jako zapowiedź *Wędrówek*. Najbardziej jednak nowatorskim, a zarazem bulwersującym przedsięwzięciem Panticia jest zaliczenie do opowiadań „komentarzy” Crnjanskiego do tomu jego wierszy z 1919 roku (umieszczonych w wydaniu pt. *Itaka i komentari* z 1959 roku). Komentarze te są w istocie tekstami hybrydycznymi, zestawionymi ze wspomnień, przypisów czy autotematycznych refleksji, i właściwie funkcjonują nierozzerwalnie z wierszami z tomu *Lirika Itake* (1919). Jednak Pantić, absolutnie nie sugerując się datą wydania *Itaki i komentarzy*, tj. rokiem 1959, po pierwsze umieszcza całą część prozatorską w korpusie „*pripovedanja*”, a po drugie, powołując się na samego Crnjanskiego, uważa, że została w większości napisana zaraz po I wojnie światowej. Na dowód tego przypomina, iż w wydaniu z roku 1959 znalazły się obok typowych „komentarzy” takie utwory, jak: opowiadanie ze zbioru *Priče o muškom*, notatki z podróży pt. *Pisma iz Pariza* (z roku 1921), reportaże pt. *Krf posle rata* (z 1925 roku), proza liryczna *Naša nebesa* (1927). W dodatku Pantić nazywa *Itakę i komentarze* „brewiarzem poetyckich idei Crnjanskiego” (s. 143), jednocześnie twierdząc, że komentarze nie są objaśnieniami poszczególnych wierszy. To raczej – stwierdza – „liryczna, pamiętnikarsko-ewokacyjna, często nawet narracyjna proza, która jest [...] też autobiograficzną powieścią *in statu nascendi*, z elementami fikcjonalizacji” (s. 145). Rozumiejąc przyczynę, dla której autor umieścił w kontekście opowiadań komentarze Crnjanskiego, nie w pełni możemy się zgodzić z jego zbyt daleko idącą interpretacją genologiczną oraz cofaniem w czasie zapisów faktycznie pochodzących z II połowy lat pięćdziesiątych. W jakiejś mierze wytłumaczeniem może być chęć „poszerzenia” nowelistycznego dorobku pisarza o jeszcze jedno dzieło, poza – nie w pełni udanym – tomem *Priče o muškom*.

Omówienie prozy Krleży zaczyna Pantić od *Chorwackiego boga Marsa*, który to tom nazywa „nowelistycznym wieńcem”. Szczegółowo analizuje wszystkie zamieszczone tam utwory, od *Bitwy pod Bystrzycą Leśną* po *Chorwacką rapsodię*. W analizach podkreśla przede wszystkim „ekspresjonistyczny wymiar werbykalny, spojrzenie z (panońskiego) błota ku słońcu”. Drugi cykl nowel pt. *Tysiąc i jedna śmierć*, a przede wszystkim jego centralny utwór *Veliki meštar sviju hulja* widzi jako początek konwencji groteskowej całej późniejszej prozy chorwackiej aż do *Cyklopa* Marinkovicia. We wszystkich „drobnomieszczańskich” nowelach Krleży, jak je nazywa, Pantić odkrywa kult śmierci, który jest wynikiem kryzysu tożsamości:

... opowiadanie nie jest niczym innym, jak konstatacją czyjejś śmierci, jej opisem i aglomeracją. Śmierć prowokuje akt narracyjny i tylko ona zasługuje na opowieść (s. 190).

Tego typu interpretację krytyk wykorzystuje do paralelnej lektury *Tysiąca i jednej śmierci* oraz *Encyklopedii umarłych*, tomu pół wieku późniejszego, autorstwa Danila Kiša. Pantić pragnie również uświadomić nowy status jednostki (Orlić, Kraljević, Tiček, Walter, Kukec, szalona Marija, Križanić czy Morgens to postacie tracące grunt pod nogami pod wpływem ciężaru historii i ab-

surdu istnienia). Analizę prozy Krleży zamyka Pantić opisem cyklu o Glembach z lat 1928–1931. Jedenaście nowel to dla krytyka historia

... rodziny naznaczonej piętnem zbrodni, od momentu rozkwitu do całkowitej dekadencji, którą pisarz ukazuje w splocie czynników społecznych i psychologicznych z modernistycznymi, z akcentem na tych drugich” (s. 198).

Dzięki analizie poszczególnych utworów uzyskuje odpowiedź na pytanie, czy ta „na pierwszy rzut oka saga” zbliża się do struktury powieści. Pantić jest zdania, że to przygotowanie do powieści z lat trzydziestych, powieści, które Krleża podniósł w literaturze chorwackiej do rangi wydarzenia artystycznego (krytyk przy tej okazji wyraża dość rygorystyczną opinię, iż do tego czasu mianem „wielka powieść” można obdarzyć tylko *U registraturi* Ante Kovačicia). Trzeba przyznać, że ciekawe zestawienia powieści z nowelami, a także z Kovačiciem, doprowadzają Pantića do syntetycznych wniosków na temat twórczości Krleży, którą nazywa czymś w rodzaju antycznego dramatu z jego mityczną siłą i tragicznym zakończeniem (śmierć jako wyzwolenie od zła). Trzeba też zaznaczyć, że w odróżnieniu od chorwackich badaczy z lat dziewięćdziesiątych Pantić nie usuwa Krleży w cień i nie sili się na polityczne oceny.

Po Krleży zajmuje się Pantić twórczością Dragišy Vasića, a dokładnie mówiąc trzema jego tomami opowiadań: *Utuljena kandila* (1922), *Vitlo i druge priče* (1924) oraz *Pad sa građevine* (1932). Jak już powiedziano, Vasić został przywrócony czytelnikom po wielu latach cenzury dopiero w ostatnim czasie, nic też dziwnego, że Pantić przedstawia jego biografię, a także główne tezy monografii Lompara z 1996 roku, powtarzając zresztą za nim określenie pisarza jako „tradycjonalistycznego nowatora” (s. 217). Etykietkę tę wyjaśnia w interpretacji tomu z roku 1922, pisząc, iż „narracja Vasića jest w zasadzie realistyczna, ale w samej realizacji opowiadania widać cały szereg nowatorskich innowacji” (s. 218). Spierając się z recenzją Slobodana Jovanovicia napisaną zaraz po publikacji książki, Pantić odrzuca porównania z realizmem serbskim, akcentując – nowatorskie z dzisiejszej perspektywy – „liczne aleksandryjskie chwytły, aluzje i cytaty, które świadczą o bardzo dużej poetyckiej samoświadomości” (ibidem). Jak więc widzimy, Pantić usilnie stara się oderwać Vasića zarówno od konserwatywnej tradycji, jak i ideologicznych obciążeń. Późniejsze utwory Vasića charakteryzują się za to tematyką społeczną i poetyką protestu, choć ciągle ważny jest opis egzystencjalnej sytuacji z elementami groteski („komiczna perspektywa snucia opowieści” s. 229).

Rozdział *Ratna bolnica* w istocie stanowi podsumowanie interpretacji nowel Crnjanskiego, Krleży i Vasića. Pantić stara się dopatrzeć analogii w wojennej prozie tych autorów, którzy wyszli z wojny obciążeni tymi samymi doświadczeniami: defetyzmem, melancholią, rezygnacją, połączeni generacyjnym przeżyciem na sposób nietzscheański (s. 234). Symbol „wojennego szpitala”, który był dla wszystkich trzech pisarzy ważnym tematem fabularnym, określa ich naturalistyczny sposób przedstawiania kończącego się układu w Europie.

Przystępując z kolei do opisu opowiadań Ivo Andrića, konstatuje Pantić znany skądinąd fakt istnienia ogromnej literatury przedmiotu i pewną w związku

z tym bezradność, choć z drugiej strony jego twórczość jest na swój sposób „nie do ogarnięcia” (s. 242). Nie dziwi zatem inny niż w wypadku poprzednich pisarzy stosunek do utworów Andricia. Pantić mianowicie tym razem nie analizuje poszczególnych tekstów, lecz próbuje ustalić główne cechy tego pisarstwa, charakteryzujące się przejściem od liryki do epiki w sposób niejako organiczny, naturalny, bez żadnych radykalnych zwrotów. Pantić przy tym podkreśla, że „opowiadanie jest centralną formą poliwalentnego dzieła literackiego Ivo Andricia”, które cechuje „rudymenarna narracyjność” (s. 244). Złożone, różnorodne dzieło Andricia nie poddaje się łatwo klasyfikacjom, dlatego badacz odrzuca horyzont genologiczny i woli „tematyzować”. Zajmuje się zatem charakterystycznymi miejscami opowiadania („konstantami”, a nie profilem narracyjnym), opisując jego stosunek do historii i teraźniejszości (za pomocą „transcendentnego narratora” i wykorzystania faktografii do własnej opowieści Andrić dokonuje „historyzacji” fabuły, nadając sens temu, co niejasne), związek z tradycją przekazu ustnego (stosunek regionalizmu do uniwersalizmu), rolę puenty w opowiadaniach („świat w jednym zdaniu”), analizę psychologiczną („narrator bardziej zapowiada, niż obwieszcza”), rytm opowieści (nagle przyspieszanie opowieści), symboliczną naturę narracji oraz autotematyzm (opowiadanie o opowiadaniu).

Swoje rozważania, zbliżające się do zwartej syntezy, Pantić podsumowuje rozdziałem, w którym porównuje Crnjanskiego *Dnevnik o Čarnojeviću* i Andricia *Na sunčanoj strani*. Ten drugi utwór, nazywany często wirtualną powieścią, Andrić zaczął pisać prawdopodobnie na początku lat dwudziestych i nigdy go nie ukończył. Opublikowany w roku 1994 przez Žanetę Đukić Perišić rękopis, wcześniej przez nią opisany w książce *Kavaljer svetog duha* (1992), ukazuje podobny do Crnjanskiego typ lirycznej, melancholijnej opowieści o młodym człowieku (Toma Galus „śni słońce”, a Petar Rajić „patrzy w niebo”), który nie potrafi znaleźć ukojenia po wojnie. Obie książki Pantić rozpatruje w kontekście prozy nowelistycznej, gdyż traktuje je jako formy „zbliżające się do powieści”, faktycznie zaś będące „krótkimi formami”. Czytanie równoległe obu utworów, pisanych w tym samym czasie, pozwala Panticiovowi dostrzec ich podobną, generacyjną genezę, związaną z przeżyciem wojny. Choć decyzja umieszczenia ich w kontekście twórczości nowelistycznej wydaje się bardzo kontrowersyjna, krytykowi udało się zobaczyć w nich moment „przejścia” z formy „krótkiej prozy lirycznej” do epiki.

Z kolei omówienie opowiadań Rastka Petrovicia wygląda na heroiczny niemal czyn krytyka, gdyż – jak sam o tym informuje – ta część dorobku wybitnego serbskiego poety i ciekawego powieściopisarza jest prawie zupełnie zapomniana (opowiadaniem zajmowali się nieliczni badacze literatury, i to stosunkowo niedawno; Pantić wymienia trzy nazwiska). Autor książki przyznaje, że większość opowiadań Petrovicia, wspominanego najczęściej jako twórca *Burleski gospodina Peruna boga groma* i tomu *Ljudi govore*, nie ma wielkiego znaczenia literackiego, ale dobrze ilustruje podstawową strategię „dekonstruowania formy” w awangardowym pisarstwie, a także ukazuje główną metodę samego Petrovicia, tj. „zasadę nieustannej zmiany” (s. 276). Chodzi o naruszanie modeli gatunkowych, permanentną transformację „nowoczesnego podmiotu”, poetykę

„niedokańczania formy”, w sumie więc dynamizowanie narracji i programowe nowatorstwo. Widać to chociażby dzięki porównaniu wszystkich książek tego pisarza: każda z nich stanowi odrębne wyzwanie artystyczne. Jest to – mówi Pantić – „nowoczesność typu Jungowskiego” (s. 277). Jednocześnie stwierdza, że jedną z zasad konstrukcyjnych opowiadań Petrovicia stanowi tęsknota za odnowieniem ustnej opowieści w nowym, „zmodernizowanym” kluczu tekstualnym (s. 278). Na początku zawsze jest jakiś pra-tekst, najczęściej folklorystycznej proveniencji (prasłowiański archetyp, fabuła pochodząca z dawnych podań), a następnie pojawia się konstrukcja „nowej opowieści”. Na przykładzie opowiadania *Proroci* Pantićowi udaje się opisać plan kreacji Petrovicia, polegający na celowym destabilizowaniu przyjętej formy, czyli „niekomplementarności pojedynczych faz tworzenia”. Często zamienia się to w pastisz czy umieszczanie znanej stylistycznej „konfiguracji” w nowym kontekście. Proces ten dokonuje się na zasadzie ciągłych antytez (np. opisy naturalistyczne kontrastują z sentymentalną idealizacją w stylu romantycznym). Rozdział o Rastku Petroviciu kończy się klasyfikacją głównych warstw narracyjnych w jego opowiadaniach (autor wymienia cztery i szczegółowo je opisuje), czyli wyodrębnieniem „planów”. Wyróżnia wśród nich przede wszystkim poetycki styl („liryczną temperaturę zdania”), w którym przeplatają się archaizmy z neologizmami, odwrót od *mimesis*, formę *skazu*, strukturę luźnych skojarzeń, naruszenie jedności punktu widzenia, tj. stabilności pozycji narratora oraz obsesję podróży (*putovanja*), która staje się strukturalną poniekąd zasadą wewnętrznej opowieści i światopoglądu. Według Pantića, kiedy Petrović opowiada, „mitopoetyzuje świat” (s. 292), ponieważ używa symbolicznych form językowych i bada archetypy. Podobną zasadą kieruje się Momčilo Nastasijević, nie też dziwnego, że w końcowym rozdziale właśnie jego opowiadaniem zajął się Pantić.

Rozdział ten jednak poprzedza oryginalna analiza porównawcza trzech utworów nowelistycznych Krleży, Rastka Petrovicia i Andrića, w których przewodnim motywem jest ludzkie ciało: tułów, tors („torzo”) i trup. Dla krytyka jest to symboliczna projekcja niemocy wobec przeznaczenia oraz powojenna wizja ograniczoności istnienia i działania. Mimo odrębności stylistycznej każdego z tych utworów ten sam „duchowy horyzont” połączył ich autorów podobną obsesją zmasakrowanego ludzkiego ciała, co spowodowało powstanie „relatywnie stabilnego systemu narracji” (s. 305).

Opis dzieł Nastasijevicia rozpoczyna Pantić zdaniem, często spotykanym we współczesnych opracowaniach serbskiej literatury: „Dziwniejszego i bardziej zagadkowego nowelisty od Nastasijevicia serbska literatura pierwszej połowy XX wieku nie miała” (s. 308). Z dotychczasowych badań Pantić wyciąga wnioski o enigmatyczności prozatorskich tekstów Nastasijevicia, które są „gęste i nieprzejrzyste jak baśń, w których bardziej się czaruje językiem i jego dźwiękiem, niż opowiada” (309). Jednakże wprowadza do tych interpretacji nową metodę, opartą na refleksjach Lyotarda i Bitiego, a także rozróżnieniach między „*pričā*” a „*pripovetkā*” (opowieścią a opowiadaniem). *Hronika moje varoši* i *Iz tamnog vilajeta* charakteryzują się tym, że pisarz pragnie w nich opowiedzieć to,

czego opowiedzieć nie można (s. 311). Pantić w pełni zgadza się z gęsto tu cytowanymi badaczami: Nikołą Miloševićem, Novicą Petkoviciem i Slavkiem Leovacem, którzy podkreślają dominację „melodycznego aspektu” w tej prozie, czyli prymat „śpiewu” nad „zapisem”, a także brzmienie ludowej opowieści. Ponieważ sam pisarz nazwał swą prozę „wypowiedzią liryczną”, nietrudno było Panticiovowi odczytać ją w tym duchu, aczkolwiek próbował odszukać w niej „narracyjny potencjał”. Po pierwsze, doszedł do wniosku, że nie ma w niej fantastyki, lecz jest raczej „oniryczna, nadartystyczna międzyprzestrzeń” (s. 315). Krytyk nazywa to z dzisiejszej perspektywy „ludyczną archaicznością języka”, twierdząc, że podobną strategię obrali znacznie późniejsi pisarze serbscy, m.in. Bulatović, Stevanović, Josić Višnjić czy Pavić. Swoje rozważania Pantić kończy porównaniem opowiadań Rastka Petrovicia i Nastasijevicia, widząc w nich tę samą „fantasmagoryczną poetyzację wyrazu”. Rozdział o Nastasijeviciu pozwala Panticiovowi sformułować ogólniejszą refleksję o podstawowej zasadzie „*modernej literatury*”, jaką jest odejście od ustnej matrycy za pomocą „implicitnej poetyckiej świadomości medium tekstowego, świadomości tworzenia jako *pisanja*, która to poetycka samoświadomość z lat dwudziestych XX wieku urosła do rangi organicznej zasady serbskiej prozy nowelistycznej” (s. 323).

W posłowniu do swej książki Mihajlo Pantić jeszcze raz dobitnie akcentuje wspólne, serbsko-chorwackie dążenia do „rewolucji duchowej”. Charakterystyczne są tu jego sformułowania: „słowiańskie Południe”, „nowa epoka historyczna”, „utopia wspólnego państwa”, „południowosłowiańskie literatury”. Świadczą one o wyraźnej chęci trzymania się faktów historycznych, czyli wspólnej sytuacji kulturowej tuż po I wojnie światowej, bez uciekania się do współczesnych różnic ideologicznych. Z kolei pogląd, że „modernizm jest zrealizowaną poetycką dywergencją, dla której sam język staje się centrum świata” (s. 333), czyni z Panticia badacza w sposób nowy odczytującego nie tylko twórczość uznanych eksperymentatorów, lecz także Krležę i Andrić. W odróżnieniu od przedstawionych do tej pory historyków literatury z Chorwacji, przeważa w jego interesującej książce „teoretyczny” punkt widzenia, choć „jugosłowiańska” opcja nie jest tu bez znaczenia.

VI. SERBSKA PROZA AWANGARDOWA

Radovan Vučković opublikował w roku 2000 pracę pod tytułem *Srpska avangardna proza*⁸, która w dużym stopniu przypomina książkę Mihajla Panticia. Różnica polega na przyjętej metodzie oraz szerszym zakresie materiału. Vučković nie koncentruje się na kilku wybranych autorach, lecz omawia

⁸ R. Vučković, *Srpska avangardna proza*, Beograd 2000.

wszystkie liczące się dokonania z lat dwudziestych i trzydziestych, zarówno powieści, jak i opowiadania. Ten serbski badacz literatury, od lat związany z uniwersytetem w Sarajewie, tym razem swoje nowe dzieło przygotował w Instytucie Literatury i Sztuki w Belgradzie. Jego zainteresowania okresem międzywojennym w Serbii i Chorwacji sięgają lat siedemdziesiątych, czego rezultatem są książki o ekspresjonizmie, prozie modernistycznej do 1914 roku oraz poezji awangardowej (ta ostatnia pozycja pochodzi z roku 1984). Niecodzienną wydaje się informacja autora o losach nowego projektu. Kiedy wybuchła wojna domowa w 1991 roku, Vučković większą część notatek, fotokopii oraz literatury pomocniczej przerzucił z Sarajewa do Belgradu, ale po drodze się zagubiły. Tylko dzięki Gojkowi Tešićowi z Instytutu w Belgradzie i jego prywatnym zbiorom udało się odtworzyć pierwotną wersję. Taka niezwykła odautorska „opowieść”, umieszczona poza tekstem dysertacji, włącza się niechcący w kontekst polityczny, nadając rozważaniom z pozoru czysto literackim charakter „ideologiczny”. W końcu bowiem informacja o losie książki w czasach totalnego chaosu i wojennych zagrożeń daje wgląd, wprawdzie nie bezpośredni, w poglądy polityczne autora. Wszak w czasie działań wojennych w Sarajewie znalazł się w Belgradzie, a w momencie wybuchu „nowej wojny”, jak pisze w posłowniu, mając zapewne na myśli naloty wojsk NATO, musiał „włożyć wiele dodatkowych wysiłków, aby pracę doprowadzić do końca” (s. 301). Zatem *Srpska avangardna proza* po części jest „protestem” przeciwko czasom pogardy oraz świadectwem osobistej walki sarajewskiego profesora o niepoddawanie się złu.

We wstępie do swej monografii Vučković opowiedział się za łączeniem metody chronologicznej i typologicznej w badaniu awangardy. Odrzucając koncepcje Bürgera i Marina, za swój drogowskaz obiera prace Szabolcsiego. To właśnie węgierski badacz, którego książka o awangardzie ukazała się w Serbii w 1997 roku, zdefiniował ją jako wiele kierunków i prądów o określonych programach estetycznych, filozoficznych i politycznych, które ustabilizowały się dzięki działaniom kolektywnym w latach 1905–1938. Pojmowanie awangardy procesualnie, a nie systemowo, pozwala Vučkovićowi ująć serbską prozę awangardową jako zbiór różnych modeli, które stale ulegały zmianom pod wpływem coraz to nowych poetyk. Autor monografii wymienia 4 takie orientacje, różniące się zasadniczo rozwiązaniami formalnymi: ekspresjonizm, dadaizm, nadrealizm i nowy realizm. Mówiąc o prozie, ma na myśli zarówno powieści, jak i opowiadania, lecz także tzw. *short story* (*kratka priča*). Każdemu z tych czterech nurtów przyporządkowany został inny dominujący gatunek prozy: ekspresjonizmowi – krótka powieść liryczna i nowela, dadaizmowi – hybrydyczny tekst prozą, mieszający wypowiedzi o charakterze dokumentu, filmu i prozy, nadrealizmowi – proza poetycka i prozatorski esej lub ich połączenie oraz nowemu realizmowi – reportaż, quasi-kronika, autobiografia i forma dziennikarska.

Podział ten stanowi wyraźną reinterpretację dotychczasowego obrazu zarówno awangardy, jak i prozy międzywojennej w Serbii. Świadczy o tym zaliczenie ekspresjonizmu do awangardy – wcześniej przecież Vučković wraz z wieloma innymi badaczami albo zastępował mianem ekspresjonizmu awangardę, albo go

jej przeciwstawiał. Ponadto wkomponowanie nowego realizmu lat trzydziestych do modelu awangardowego wbrew nie tylko dotychczasowym ustaleniom, ale i historycznemu uzasadnieniu („nowy” lub „socjalny” realizm był przecież polemiczną odpowiedzią komunistów na „burżuazyjny formalizm” awangardy) – jest koncepcją śmiałą i nowatorską. Również wyodrębnienie dadaizmu, który do tej pory w badaniach był kojarzony niemal wyłącznie z poezją i często nie wychodził poza „opłotki” bądź zenityzmu, bądź nadrealizmu, należy do tego rodzaju reinterpretacji. Prozę ekspresjonistyczną najczęściej omawiano w kontekście moderny i zwykle myślano o jej chorwackim wariantcie. I choć proza nadrealistów, zwłaszcza zaś ich tzw. antypowieści, doczekała się wielu studiów (np. Delicia), nie mówiąc o ekspresjonistycznych utworach z kręgu „Albatrosa” (opracowania Panticia, Jovicia, Stojanović-Pantović i in.), monografia Vučkovića ukazuje całą prozę międzywojenną w nowych związkach i zależnościach. W mniejszym stopniu widać taką potrzebę w analizach poszczególnych dzieł, czego sam badacz jest świadom, większą natomiast w opisie ich wspólnej strategii komunikacyjnej. Autor w dodatku nie poprzestaje na wymienionym podziale na 4 orientacje awangardowe. W ich ramach widzi pewne specyficzne warianty typologiczne, dlatego też dzieli swą książkę na mniejsze „całości” tematyczno-genologiczne: 1) ekspresjonistyczną prozę wojenną, 2) ekspresjonistyczną prozę magiczną, 3) ekspresjonistyczną prozę satyryczną, 4) prozę awangardową opartą na rodzimym folklorze i tradycji, 5) dadaistyczno-zenitystyczną, 6) prozę nadrealistyczną i 7) socjalną (społeczną), czyli nowy realizm.

Przechodząc do opisu serbskiej prozy ekspresjonistycznej, Vučković konstatuje na wstępie, że – w przeciwieństwie do niemieckiej nauki o literaturze – rzadko który badacz w Jugosławii zajmował się prozą należącą do tego kierunku. Właściwie dopiero w latach dziewięćdziesiątych można mówić o zainteresowaniu tą problematyką, poczynając od *Antologii serbskiego opowiadania awangardowego* Gojka Tešicia (1989). Dla autora omawianej monografii najczystszy model serbskiej prozy ekspresjonistycznej są cztery utwory wydane w roku 1921 w bibliotece „Albatros” (Crnjanskiego, Vinavera, Petrovicia i Kulundžicia). Najciekawsze we wstępnej prezentacji tych utworów są ich zestawienia z niemieckimi dziełami ekspresjonistycznymi. Vučkovićowi udało się po raz pierwszy umieścić serbską prozę „Albatrosa” w nowym kontekście (Crnjanski – Benn, Vinaver – Döblin).

W rozdziale o ekspresjonistycznej prozie wojennej zastanawiają dwie wstępne uwagi. Jedna z nich mówi o wyraźnej dominacji w prozie lat dwudziestych dwóch tematów: wojny i erotyki, druga zaś o pokrewieństwie debiutanckich książek Crnjanskiego, tj. *Opowiadań o mężczyznach* i *Dziennika o Černojeviću*. Trudno rozstrzygnąć, czy takie sądy wynikają z nowej perspektywy badawczej, czy raczej z chęci odrzucenia dotychczasowych interpretacji. W każdym razie Crnjanski jest dla Vučkovića, autora wielu studiów o jego pisarstwie, twórcą ekspresjonistycznego modelu prozy w Serbii. Inni pisarze, według tej opinii, tylko poruszali się w wytyczonych przezeń granicach. Ciekawe i nowatorskie wydaje się zestawienie dwóch opowiadań Crnjanskiego z 1918 i 1919 roku:

Ubice oraz *Adam i Eva* z podobnymi, według badacza, nowelami Krleży i Vasić (chodzi o utwory *Baraka Pet be* i *Rekonvalescenti*, opublikowane kilka lat później). Dwie inne nowele Crnjanskiego, *Veliki dan* i *Raj*, przedstawił Vučković również w kontekście ekspresjonizmu, akcentując ich groteskowo-satyryczny ton i temat powojennego chaosu. Kontynuatorami Crnjanskiego byli według krytyka: Vasić (przede wszystkim *Crvene magle* jako odbicie *Dnevnika o Čarnojeviću*), Andrić (*Čorkan i Švabica*), Nastasijević (*Zapis o darovima moje rođake Marije*), Rastko Petrović (erotyczne orgie w *Burlesce...*), Jović (*Zalasci*), Humo (*Iz jednog dnevnika*), David Pijade (w powieści *Strast*), Stanislav Krakov (*Kroz buru, Krila, Crveni Pjero*). We wszystkich tych utworach Vučković widzi przeplatanie się wątków wojennych z erotycznymi, uważając je za specyfikę omawianej prozy. Zaslugą sarajewskiego historyka literatury jest umieszczenie w tym kontekście pisarzy z Bośni, bardzo rzadko omawianych w innych pracach, poświęconych serbskiemu międzywojniu, z tym że wyrzywa ich z kanonu literatury bośniackiej (dotyczy to zwłaszcza Hamzy Humo – ważnego jej ogniwa).

Nie mniej interesującą propozycją Vučkovića jest rozpatrywanie w ramach ekspresjonizmu niedokończonych powieści Andrićia *Na sunčanoj strani*, która – jak wiemy z opracowania Panticia – ukazała się w integralnej formie dopiero w 1994 roku, poprzedzona monografią naukową Žanety Đukić-Perišić z roku 1992. Według Vučkovića, powieść ta zrodziła się z literackich fascynacji Andrićia ekspresjonizmem we wczesnej fazie jego twórczości, a więc w czasie, gdy powstał cykl sarajewskich wierszy oraz tzw. *lirsko-dnevnička proza*. Bohater powieści odznacza się tymi samymi cechami, które wyeksponował Crnjanski i inni „albatrosowcy” tuż po roku 1918: poetycką duszą, cierpieniem związanym z przeżyciem wojny i izolacją w czasie internowania, a także ekstatycznym zachwytem nad egzotycznymi krajami (idea sumatraizmu). Jego życie zostało ukazane jako konflikt między tym, co autentyczne, a tym, co fikcyjne. Młody Toma Galus z jednej strony wygląda jak „wojenna reinkarnacja Chrystusa”, a z drugiej jak szatan, dopuszczający się najcięższych grzechów.

Vučković omawia jeszcze inne powieści umieszczone przez niego w tym nurcie, a wcześniej zupełnie pomijane przez historyków literatury: Sinišy Kordicia *Neobičan svet* (1930), Aleksandra Ilicia *Gluve čini* (1930), Rade Drainaca *Plamen u pustinji, Španski zid, Naša ljubav* (utwory te wyszły w integralnej postaci w wydaniu zbiorowym z roku 1998), Risto Ratkovicia *Nevidbog* (1933), Emila S. Petrovicia *Neznani junak* (1933) i Rastka Petrovicia *Dan šesti*.

Za magiczną i satyryczną prozę ekspresjonizmu Vučković uznał w swej monografii (s. 78–117) utwory o „abstrakcyjnej” strukturze z kosmicznymi i metafizycznymi wątkami, użytymi w funkcji satyrycznych alegorii (zob. s. 78). Do pewnego stopnia jest to awangardowa fantastyka typu *science fiction*, która miała swoich prekursorów w Dragutinie Iliciu i Lazarze Komarčiću. Vučković zajmuje się w tym rozdziale tomem *Gromobran svemira* Vinavera, *Sekund večnosti* Ilicia (powieść porównana z utworem Hessego *Siddhartha*), *Lunar Kulundžicia*, *Slučaj Raba slikara* Humo, niektórymi zapisami prozą Andrićia,

nowelami Crnjanskiego, Miličića, Iliji Petrovicia, Božidara Kovačevicia (np. nowela *Vampirica*), Branimira Ćosicia, a zwłaszcza Stanislava Krakova, który jest tu swego rodzaju odkryciem literackim. Przez wiele dziesięcioleci pisarz ten figurował bowiem na cenzorskim indeksie.

Rozdział zatytułowany *Avangardna proza utemeljena na domačem folkloru i tradiciji* jest w książce Vučkovića najmniej przejrzysty. Zalicza do niej teksty Rastka Petrovicia i Momčila Nastasijevicia, oparte na witalistycznej filozofii Bergsona i Nietzschego oraz relacji między prasłowiańszczyzną a chrześcijaństwem, a także pogaństwem a bizantyńską kulturą duchową. W szeregu dokładnych analiz poszczególnych utworów Vučković ukazuje nieoczekiwany związek awangardowej formy z tradycją (tę samą antytetyczność dostrzegł badacz w powieści Hamzy Humo *Grozdanin kikut*).

Prozę dadaistyczno-zenitystyczną reprezentują w książce Vučkovića Dragan Aleksić, najwybitniejszy w Jugosławii dadaista, autor i wydawca dadaistycznych pism oraz almanachów, a także bracia Miciciowie, Ljubomir i Branko. Według badacza ważną rolę w ich kontaktach odegrało zagrzebskie czasopismo „Kino-fon”, a także zainteresowanie ekspresjonistycznym filmem. Ze względu jednak na fragmentaryczność publikowanej przez nich prozy Vučković uznał, że najciekawszą realizacją w tym nurcie byłby tom tekstów parodystycznych Stanislava Vinavera pt. *Ženidba Vrapca Podunavca* (1926). Trzeba przyznać, że ów pomysł interpretacyjny Vučkovića jest niezwykle śmiały i oryginalny. Uznał on zainteresowanie Vinavera grą słów, kalamburami, parodią konwencji, warstwą foniczną języka za nieświadomą aktywność dadaistyczną. Przytoczony zbiór to, jego zdaniem, „utwór, który jest wzorcowym przykładem fantastycznego dadaistycznego galimatiasu tekstowego, gdzie wszystko jest możliwe i dozwolone” (s. 161). Szczegółowo omówiony jest też tekst *Letopis*, którego Vinaver nie umieścił w książce. Powołując się na manifesty dadaistyczne Aleksicia czy Mikaca, Vučković analizuje teksty obu twórców, a także dwa utwory Ljubomira Micicia: *Revolucija u gradu belome 7777. Traži se čovek* oraz *Šimi na groblju latinske četvrti*. Ciekawe, że teksty te, zmontowane z różnych części, są dla Vidy Golubović także aluzją polityczną do Stjepana Radicia i do przeżyć autora w Galicji (zob. s. 177) w czasie wojny. Zastanawia fakt, że Vučković poświęca tyle miejsca owej prozie, ewidentnie niespełnionej artystycznie, być może dlatego, iż jest prawie nieznana szerszemu ogółowi, ale może i z innego powodu. Micic mianowicie w obu tekstach występuje jako żarliwy i agresywny krytyk wszystkiego, co chorwackie i katolickie, a także nie ukrywa swego antyeuropejskiego nastawienia. Zważywszy na sytuację polityczną, w jakiej znalazł się autor książki, tego typu akcentowanie nie jest chyba rzeczą przypadkową. Także inne, krótsze teksty prozą Micicia badacz interpretuje z podziwu godną sumiennością. Posiłkując się badaniami Golubović i własną lekturą, Vučković dochodzi w końcu do wniosku, że powieść *Barbarogenije decivilizator* (1938) stanowi podsumowanie zenitystycznych poglądów Micicia, choć pozbawione już wielu dawnych awangardowych eksperymentów, za to z wieloma rewizjami (np. bohater – Barbarogeniusz, wyraża poglądy wymierzone w świat techniki, szukając

odnowy w precywilizacji). Wiele miejsca poświęcił Vučković prozie Branka ve Poljanskiego (Micicia), mianowicie utworom takim, jak *Nihilon* czy powieści: *77 samoubica* i *Sekunda kroz mozak*, porównując je z niemieckimi ekspresjonistami. Od zapomnienia ocalił także Vladana Stojanovicia Zorovavelja, którego opowiadania wydał w 1994 roku Gojko Tešić, czy Boška Tokina, który znany był do tej pory przede wszystkim jako krytyk i poeta.

W tym objętościowo pokaźnym rozdziale udało się Vučkovićowi przedstawić prawie w ogóle nieznany epizod serbskiej awangardy. Najczęściej bowiem zenityzm i dadaizm rozpatrywano w kontekście poezji. W prozie tego kręgu badacz serbski dostrzegł wiele elementów rozstrzygających o zmianie języka i modelu narracji. Z całą pewnością widać w książce i zmianę preferencji badawczych, i chęć rehabilitacji obu „kierunków”. Wyraźnie o tym mówi autor w następnym rozdziale, poświęconym nadrealizmowi. Vučković dostrzega pewną niewspółmierność w zainteresowaniu badaczy obu tendencjami awangardowymi. Łączy to, do pewnego stopnia, z pochodzeniem społecznym serbskich nadrealistów (kręgi intelektualne, mieszczańskie z Belgradu, powojenna elita polityczno-artystyczna) i zenitystów (chłopskiego pochodzenia Serbowie z Chorwacji, całkowicie wtrąceni w niebyt po II wojnie). Do tego dochodzi wzajemna niechęć między nimi, odwrotnie niż w Paryżu, gdzie nadrealiści korzystali z doświadczeń dadaistów i wciągali ich do swej formacji. Vučković wie także, iż do tej pory serbskim nadrealizmem i jego kontaktami z Francją zajmowały się całe rzesze badaczy, natomiast zenityzmem i dadaizmem tylko niewielu. Stąd dysproporcja w jego monografii. Wynika ona również z dość powściągliwego stosunku Vučkovicia do nadrealizmu jako koncepcji artystycznej, zbyt dla niego zależnej od tradycji (dlatego tak często mówi tu o powrotach do romantyzmu i modernizmu, a nawet nazywa nadrealizm radykalnym romantyzmem XX wieku!).

Prozą nadrealizmu serbskiego krytyk nazywa teksty powstałe od połowy lat dwudziestych do początku trzydziestych i reprezentujące jeden z czterech typów wypowiedzi: zapis automatyczny, imitację snu, mieszanie realności i fikcji (antypowieść), a także formę pośrednią między nimi. Zapisów automatycznych Vučković znajduje niewiele: *Primer* Marka Risticia, *Automatski tekst* Đorđa Kosticia i Vana Živadinovicia Bora, *S neba pa u rebra* Đorđa Jovanovicia. Podobnie z imitacjami snu: w książce analizuje się tylko parę tekstów: *San* Aleksandra Vuča, *Snovi* Bora, *San* Radojicy Živanovicia Noje. Więcej według badacza jest tekstów „kombinowanych”, co jest widoczne szczególnie w antypowieściach nadrealistycznych. Żeby lepiej pokazać mieszanie różnych typów tekstów, Vučković wyodrębnił w tym rozdziale twórczość Marka Risticia, pisząc nawet o jego młodzieńczych utworach, drukowanych w czasopismach „Putevi” i „Misao”. Najwięcej miejsca poświęcił jednak antypowieści *Bez mere* (1928), która wpisuje się w szereg, ustanowiony przez Francuzów (Lautréamont, Aragon, Breton). Idąc śladem dotychczasowych badaczy (Kapidžić-Osmagnić, Novaković, Aleksić, Deliće, Maslić), Vučković analizuje *Bez mere* w odniesieniu do *Nadji* i *Wieśniaka paryskiego*. Dochodzi jednak do wniosku, że

Ristić wprowadza wiele specyficznych cech, zwłaszcza pariodując klasyczny typ powieści i podkreślając znaczenie techniki pisania. Odwrotnie jest u pozostałych: Vuča, Bora i Daviča, którzy „swym poetyckim stylem, na granicy między prozą a poezją, w praktyce demonstrują nadrealistyczną technikę, uciekając od teoretyzowania” (s. 248). Prozę Vuča ukazuje Vučković chronologicznie i bardzo dokładnie, od dwóch tekstów z pisma „Svedočanstva” do *Ljuskari na prsima* (1930), tekstu nazwanego nadrealistycznym filmem-bajką. Zajmując się szczegółowiej antypowieścią *Koren vida*, oddziela ją od francuskich wzorców i rozpatruje w kontekście serbsko-chorwackiej moderny: tomów Isidory Sekulić (*Saputnici*) i Andricia (*Ex Ponto, Nemiri*), widząc u Vuča podobny melancholijny ton, symbolikę i sarkastyczne oceny (s. 251), co oczywiście nie oznacza, że nie ma w niej nadrealistycznej poetyki. Przeciwnie, według badacza widoczne są w tej prozie trzy typy nadrealistycznego tekstu. Hybrydyczną formę posiada także następny utwór Vuča: *Ako se još jednom setim ili Načela* (1929), w którym na czoło wysuwa się „fantomizacja rzeczywistości” (ludzie pod postacią zwierząt, czyli „lautreámontowskie bestiariusm”).

W dalszej części rozdziału, poświęconego nadrealistycznej prozie, Vučković analizuje najbardziej charakterystyczne utwory dwóch młodszych reprezentantów kierunku: Vana Živadinovicia Bora i Oskara Daviča, podkreślając w nich motyw dzieciństwa (teksty te pisali bardzo młodzi autorzy). Zwłaszcza u Daviča widać chęć oderwania się od poetyki utopijnej Rimbauda i pójście w stronę „paranoicznej symulacji” (*Anatomija* z 1930 roku). Radykalnym tekstem automatycznym jest jego *Paket udaljen od mene celom svojom dužinom*, w którym chaos podświadomości zostaje wyrażony chaotycznym językiem (s. 265).

Ostatni rozdział swej monografii poświęcił Vučković tzw. prozie socjalnej, czyli nowemu realizmowi. Wbrew potocznej recepcji, tej prozie „lewego frontu” badacz nie odmawia awangardowej poetyki. Wprawdzie przypomina jej społeczno-polityczny rodowód i realistyczno-naturalistyczną tradycję, ale jednocześnie wskazuje jej awangardowe tło. Na dowód swej tezy, nieczęstej przecież w badaniach, przedstawia twórczość dwóch reprezentantów wczesnej awangardy: Radego Drainaca i Risty Trifkovicia, którzy pod koniec lat dwudziestych odrzucili swój dawny radykalizm artystyczny na rzecz ideologizacji literatury. Powstałe w łonie zaangażowanej prozy proletariackiej powieści obu pisarzy: *Nevidbog* Ratkovicia, oraz *Plamen u pustinji* i *Španski zid* Drainaca korzystają z awangardowej poetyki: paradoksów, niezwykłości, snu. Zupełną niespodzianką jest umieszczenie w tej monografii postaci i prozy Stevana Galogaży, jednego z głównych w Jugosławii animatorów Proletkultu i RAPP-u, wydawcy „Kritiki” (w Zagrzebiu, 1928). Zwykle omawia się Galogażę i pozostałych pisarzy „socjalnych” w opozycji do awangardy, poza jej obrębem. Vučković, analizując *Novele* z 1931 roku, utwory o robotnikach napisane w duchu Maksyma Gorkiego, nie dostrzega w nich proletkultowskiej fascynacji awangardową techniką, dlatego dziwi ich obecność w tym miejscu. Być może zależało Vučkovićowi na przeciwstawieniu tej koncepcji programowi Pavla Bihaljiego, wydawcy „Novej literatury”, która korzystała z inspiracji niemieckiego Proletkultu, czyli odnie-

sień do berlińskiej awangardy. Jednym z autorów bliskich tej koncepcji był Jovan Popović. Opublikował on w 1932 roku tom nowel *Reda mora da bude*, w których „dialog jest filmowy, kompozycja częściowo mozaikowa” (s. 276). W dalszej części Vučković omawia moment przejścia, w połowie lat trzydziestych, od awangardowej świadomości do programu nowego realizmu na przykładzie zachowań dwóch byłych nadrealistów: Risticia i Jovanovicia, a następnie przechodzi do przedstawienia najważniejszych powieści nowego realizmu, zarówno o charakterze reportażowo-autobiograficznym, jak i historycznym (Milka Žicina, Dušan Matić i Aleksandar Vučo, Miloje Ćipilić i Ljubiša Jocić, Đorđe Jovanović, Ćedomir Minderović, opowiadania Branka Ćopicia). Pisząc o nich, Vučković szuka „nawiązań do awangardowego modelu narracyjnego” (s. 290), ale prawdę mówiąc niewiele takich przykładów znajduje. O ile obecność Drinaca czy Trifkovicia wydaje się uzasadniona, o tyle zdeklarowanych „nowych realistów” – raczej wątpliwa.

Sam pomysł wpisania do kanonu awangardowej prozy serbskiej także pisarzy z kręgu proletariackiej lewicy, nawet jeśli uznać, że ich idea nowego człowieka i utopizm to awangardowe echo, jest mocno kontrowersyjny. Trudno wytłumaczyć decyzję Vučkovicia, choć nasuwają się pewne przypuszczenia. Po pierwsze, jego rewindykacja tradycji polegałaby na włączaniu do awangardy wszelkich utworów, które korzeniami tkwiły w buncie literackim po 1918 roku, bez względu na ideologiczne różnice i stopień radykalizacji formy. Po drugie, istnieje tu wyraźna chęć wpisania do tego kanonu także Serbów z Chorwacji, a byli nimi główni pisarze socjalni. Mimo iż autor książki zbyt arbitralnie przypisuje fantastycznym wątkom w utworach „socjalnych” awangardowe cechy, rządzi nim – być może pozanaukowa – chęć poszerzenia omawianej prozy o realistyczne czy nawet socrealistyczne „dzieła”. Po trzecie, a wyjaśnia to w *Zakończeniu*, pragnął ukazać rezultaty transformacji awangardy w późniejszym procesie historycznoliterackim.

W sumie książka Radovana Vučkovicia w sposób niezwykle systematyczny, obejmując niemal całą produkcję omawianego okresu, przedstawia rozwój serbskiej prozy, wyrosłej z programowej niechęci wobec tradycji. Ta rewolucja nie przyczyniła się, potwierdza to sam autor, do stworzenia wybitnej literatury. Przyniosła jednak wiele nowatorskich technik pisarskich, wykorzystywanych w późniejszym okresie. Do zalet monografii należy zaliczyć poszerzenie znaczenia ekspresjonizmu, wyodrębnienie dadaistyczno-zenitystycznej prozy jako koncepcji najbardziej radykalnej i w dużym stopniu zminimalizowanie znaczenia rewolucji nadrealistycznej. To ostatnie może być rezultatem nowej sytuacji politycznej w Jugosławii, gdzie o osiągnięciach byłych komunistów nie rozprawia się już w tonacji euforycznej. Nietrudno jednak dostrzec, iż rewindykacje Vučkovicia mają częściowo implikacje polityczne czy ideologiczne. Badacz wyraźnie przecenia dokonania serbskich uczestników awangardy. Każdy literacki „dobry uczynek”, będący wyłącznie hołdem złożonym rewolucji estetycznej, uznaje za godną przypomnienia i analizy realizację twórczą. Jak się wydaje, ma to na celu wyolbrzymienie roli prozy autorów do tej pory pomijanych lub

traktowanych po macoszemu. Niezrozumiałe są natomiast inne jego decyzje, np. nadanie zapisom automatycznym statusu prozy, interpretowanie Andricia w kontekście awangardy, podkreślanie serbskiego (czy nawet bałkańskiego) komponentu w programie nowej sztuki. Przeważa jednak strategia czytania na nowo tradycji, dlatego książka Vučkovicia jest komplementarna wobec propozycji Panticia.

VII. BOSZNIACKA PROZA W BOŚNI I HERCEGOWINIE

Tom studiów i esejów Envera Kazaza *Morfologija palimpsesta. Poetička preplitanja u bosanskoj književnosti*⁹ stanowi bardzo dobry przykład nowych tendencji w literaturoznawstwie bośniacko-hercegowińskim. Autor, związany od lat z uniwersytetem sarajewskim, jest jednocześnie jednym z najwybitniejszych obecnie krytyków literackich, należących do średniej generacji (ur. 1962). Jego książka, będąca rezultatem kilkunastoletniego zainteresowania współczesną prozą, poezją oraz krytyką w Bośni i Hercegowinie, przynosi wiele nowych poglądów na rozwój tej literatury. Po dwóch monografiach (o Musie Ćazimie Ćaticiu, prekursorze dwudziestowiecznej liryki oraz o powieści bośniackiej) ów zbiór różnych tekstów daje wgląd, jak sądzę, w stan świadomości i dokonania środowiska sarajewskich historyków literatury. Kazaz nie unika konfrontacji najnowszej literatury z tradycją, wyciągając dla siebie zaskakująco świeże wnioski, dotyczące sytuacji w literaturze narodów Bośni i Hercegowiny, a zwłaszcza w jej boszniackim modelu (czyli w twórczości autorów pochodzenia muzułmańskiego).

Książkę podzielił na siedem części i w każdej z nich zajął się inną grupą zagadnień lub utworów. Od nakreślenia genezy powieści boszniackiej, modeli najmłodszej prozy i poezji, poprzez interpretację twórczości poetyckiej Ahmeda Muradbegovicia, Saliha Alicia, Iliji Ladina, Abdulaha Sidrana, Marka Vešovicia, Samezdina Mehmedinovicia, Miljenka Jergovicia oraz prozatorskiej Mešy Selimovicia, Muhameda Kondžicia, Vitomira Lukicia i innych, aż do szczegółowych opisów dzieł historycznoliterackich Enesa Durakovicia, Hatidży Dizdarević-Krnjević, Tvrtka Kulenovicia, Nikoli Kovača i Zdenka Lešicia. W ten sposób dokonał przeglądu literackiej działalności na obszarze Bośni i Hercegowiny od końca lat osiemdziesiątych, kiedy to nasiliły się tendencje niepodległościowe i systematycznie konstruowano nowy model tradycji i kanon literatury, który odróżniałby się od obowiązującego wzorca serbsko-chorwackiego.

⁹ E. Kazaz, *Morfologija palimpsesta. Poetička preplitanja u bosanskoj književnosti*, Tešanj 1999.

Takich inicjatyw było bardzo dużo, poczynwszy od czasopisma i wydawnictwa „Ljiljan” o charakterze narodowo-muzułmańskim czy serii książek *Ključanin*, którą otworzyła słynna *Islamska deklaracija* Aliji Izetbegovicia. Choć w omawianym tomie zdecydowanie przeważają studia o literaturze boszniackiej, która przecież decyduje o specyfice tamtej przestrzeni kulturowo-duchowej, to znalazły się w nim również teksty o autorach chorwackiego i serbskiego pochodzenia, stanowiących dwa pozostałe komponenty bośniackiej rzeczywistości (notabene Kazaz nigdy nie odkrywa, pisząc o nich, ich korzeni narodowych, używając zwykle pojemnego określenia „bośniacki”)¹⁰. Książka zatem, mimo oczywistej wybiórczości (brakuje tu wielu, i to znakomitych nazwisk), nie tylko wskazuje na preferencje autora, ale przede wszystkim na zmiany, jakie nastąpiły w aktywności lekturowej i metodologii badań wśród tych literaturoznawców, którzy w swą fazę dojrzałości naukowej wkroczyli w latach dziewięćdziesiątych, już w suwerennym państwie, powstałym po rozpadzie Jugosławii (SFRJ).

W książce Kazaza interesuje nas jednak przede wszystkim reinterpretacja tradycji. Oczywiście, ustanowienie nowego modelu całej literatury po 1991 roku stanowi część tej reinterpretacji, ale mimo wszystko zajmujemy się bezpośrednimi odwołaniami autora do dawniejszej literatury, a więc do początków kultury bośniackiej, czyli bośniacko-hercegowińskiej, zwłaszcza w jej wariacie boszniackim. Zresztą, jak należy sądzić, poglądy Kazaza w tym względzie niewiele odbiegają od innych sarajewskich badaczy. Pisząc o genezie powieści boszniackiej, zatrzymuje się na okresie moderny, kiedy to literatura przechodzi fazę przyspieszonego rozwoju i mieszania różnych modeli stylistycznych, podobnie jak „inne młodsze literatury południowosłowiańskie”. Jednakże, według krytyka, powieść boszniacka nie w pełni przyswoiła sobie obowiązujące wówczas normy, jak to się stało z poezją czy opowiadaniem. Pierwsza powieść boszniackiego autora (jak czytamy na stronie 8.), Edhema Mulabdicia, *Zeleno busenje* z początku XX wieku „całkowicie naśladuje wzorzec gatunkowy klasycznej powieści historycznej typu romantycznego”. Z drugiej jednak strony, zwrot ku tradycji, historii i poetyce *sevdalinek* czy ballad stanie się główną cechą późniejszej prozy. Drugim powieściopisarzem, wymienionym przez Kazaza jest Abdurezak Hifzi Bjelevac, który w latach 1917–1927 napisał 5 powieści o wyraźnej strukturze sentymentalnej narracji miłosnej, w związku z czym można w tym przypadku mówić o literaturze trywialnej, mimo pewnych prób opisu sytuacji politycznej w okresie okupacji austro-węgierskiej. W czasie dominacji tzw. prozy socjalnej pojawiła się pseudohistoryczna powieść Envera Čolakovicia *Legenda o Ali-paši*, idealizująca tradycję i *šeher-Sarajevo*. Ustosunkowując się krytycznie do tych trzech prekursorów powieści boszniackiej, Kazaz wskazuje na niedostatki krytyki, posługującej się dotychczas w sposób aprobatywny kwantyfikatorem „opowieść wschodnia”, ponieważ nie uwzględnia on kontekstu zachodnioeuropejskiego.

¹⁰ Na temat tego problemu zob.: J. Kornhauser, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 5–6, s. 275–283.

Prawdziwym według Kazaza początkiem nowoczesnej formy powieściowej jest *Grozdanin kikut*, ekspresjonistyczny utwór Hamzy Humo, w którym do głosu dochodzi „wizja historii jako przestrzeni ludzkiej egzystencji” (s. 13). Chodzi o świadomość historyczną, wymiar metafizyczny i psychologizację „wschodniej duchowości”, czyli te cechy, które znacznie później rozwijać będą w swej twórczości tacy pisarze, jak: Skender Kulenović (*Ponornica*), Meša Selimović (*Derviš i smrt*), Ćamil Sijarić czy Alija Isaković (*Pobuna materije*). Jednak o ile nowela boszniacka bezpośrednio nawiązywała do liryczno-balladowej tradycji, poetyzując narrację, o tyle powieść skupiała się na „socjologicznym planie tekstu”. Dezintegracja tradycyjnego modelu nastąpi dopiero po II wojnie światowej. W okresie do 1941 roku można mówić, według krytyka, o oświeceniowym modelu powieści.

Posługując się typologią chorwackich badaczy, Milanji i Žmegača, autor *Morfologii palimpsestu* dochodzi do wniosku, że proza boszniacka rządzi się wertykalną, a nie horyzontalną stratyfikacją, czyli introspekcyjnym systemem narracji, estetyzacją rzeczywistości, konstantą liryczną, subiektywnym porządkiem wartości i brakiem „kolektywnej normatywności”. Bierze się to z niestabilnej sytuacji politycznej Bośni, z braku poczucia narodowej odrębności, ze stałej świadomości zagrożenia. Postmodernistyczna rewolucja ma swój początek dopiero w latach dziewięćdziesiątych, w utworach Dževada Karahasana, Tvrtka Kulenovicia, Irfana Horozovicia, Selima Arnauta czy Zilhada Ključanina. Przy czym, jak stwierdza Kazaz, boszniacka powieść w ogóle nie będzie realizowała czystego egzystencjalistycznego modelu, w odróżnieniu od pozostałych literatur południowosłowiańskich (s. 26), ponieważ zawsze będzie w niej ważny kontekst historyczny (inaczej niż w opowiadaniach). Przewrót nastąpił w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z chwilą powstania „modelowych ram powieści strukturalistycznej”, w której dominuje czas uniwersalny i sztuka semiotyczna (powieści Selimovicia, Kulenović i jego tzw. *krovni model*). W ten sposób powstał model powieści nowohistorycznej, najbardziej znaczący w literaturze boszniackiej ostatnich dziesięcioleci, który w poetyckim wariacie osiągnął szczyty w utworach Nedžada Ibrišimovicia. Rozwój powieści boszniackiej widzi zatem Kazaz jako przejście od modernistycznej referencjalności do postmodernistycznej autoreferencjalności (s. 48).

Sarajewski badacz dokonał bardzo wyrazistej systematyzacji powieści boszniackiej, opowiadając się za formułą dwufazowości jej rozwoju. Negatywnie odniósł się do okresu od moderny do II wojny światowej, widząc proces dezintegracji romantycznego typu pisarstwa dopiero w latach sześćdziesiątych. Jest to stanowisko dość radykalne, polemiczne w stosunku do konserwatywnych przedstawicieli boszniackiej kultury.

VIII. BOSZNIACKA POEZJA W BOŚNI I HERCEGOWINIE

W innej swojej książce *Musa Ćazim Ćatić – književno naslijede i duh moderne*¹¹ Kazaz w dużym stopniu zrywa z dotychczasową tradycją ukazywania twórczości poetyckiej boszniackiego przedstawiciela moderny. Swoją zamierzył we wstępie: oddał w nim należny honor swoim poprzednikom, m.in. Rizviciowi, Durakoviciowi i Nametakowi, ale dał do zrozumienia, że żaden z nich nie poświęcił odpowiednio dużo miejsca związkowi między zachodnim symbolizmem czy impresjonizmem a wschodnim pojmowaniem świata, kulturą islamu w poezji Ćaticia. A przecież to, według Kazaza, stanowi o odrębności boszniackiego modernisty, który otworzył w literaturze Bośni i Hercegowiny nowe horyzonty. O ile Safvet-beg Bašagić, pierwszy autentyczny poeta boszniacki, całkowicie oddany był tradycji Orientu, o tyle Ćaticiovi udało się, dzięki chorwackiej Modernie, połączyć obie kultury. Południowoślowiański kontekst zawsze ukazywał Ćaticia w kręgu Matoša i Vidricia, a także grupy mostarskiej, bez jednak należytego naświetlenia jego zależności od tureckiej moderny, islamskiej filozofii, ducha sufizmu i perskiej poezji mistycznej (s. 14). Dzięki tej dwoistości Ćatić wznosił się ponad wszystkich innych poetów tamtego okresu (zwłaszcza Osmana Ćikicia), odrzucając radykalnie utylitaryzm w literaturze, moralistyczną dykcję i romantyczny folklorizm.

Nastąpiło to jednak nie od razu. Datą przełomową jest rok 1906, kiedy poeta odrzucił wpływ romantyków i zwrócił się ku nowym prądom. Powstaje wtedy m.in. cykl sonetów *Ašiklike*, łączący tradycję miłosnych *sevdalinek* z duchem moderny.

W swoich analizach Kazaz każdorazowo podkreśla ową dwudzielną, choć jego zdaniem modernizm Ćaticia ma charakter bardziej intuicyjny niż programowy (s. 39). Ciekawym zabiegiem krytyka jest wyodrębnianie pewnych tekstów poetyckich i nadawanie im przełomowego znaczenia. Tak się stało z wierszami *Ja n'jesam sanjar* i *Zambak*, w których już widać symbolizację pejzażu, czy *Ramazanska večer* z 1908 roku, w którym do pełnego głosu dochodzi przeżycie religijne. Według Kazaza, boszniacki poeta przejmuje pewne symbolistyczne środki wyrazu, jak: poetykę imitacji, synestezję, mieszanie perspektywy, lecz łączy je z islamską wizją świata. Powołuje się przy tym na ciekawy głos Tina Ujevicia z 1937 roku, który napisał: „filozofia Ćaticia była filozofią Orientu, filozofią arabskiej poezji i kultury” (s. 68). Akcenty patriotyczne oczywiście odzywają się w tej poezji, jak we wszystkich pozostałych literaturach słowiańskiej moderny, ale nabierają nieco innych cech:

Choć na początku drogi poetyckiej jego patriotyzm wykazywał narodowo-bojowy charakter, to w poezji, którą naznaczyła poetyka moderny, uczuciowy stosunek do ojczyzny i narodu otrzymuje specyficzne rysy melancholii, przesyczonej pesymizmem, rezygna-

¹¹ E. Kazaz, *Musa Ćazim Ćatić – književno naslijede i duh moderne*, Tešanj 1997.

cją i uspokojeniem, lub też to uczucie przekształca się w swego rodzaju ewokację stron rodzinnych jako przestrzeni pełni ludzkiego istnienia (s. 84).

Nie przeszkadzało to jednak Ćaticiovi, by w chwilach przełomowych zabrać głos w sposób typowo romantyczny (np. w wierszach *Ja sam Bošnjak i Osmanliji*).

Kazaz, świadom niejednorodności stylistycznej poezji Ćaticia, dokonuje bardzo szczegółowej typologii tematycznej utworów Bosznjaka, dzieląc je na opisowe z tonacją liryczną, pejzażowe, symboliczne, kulturowe (cykl sonetów *O ženi*), miłosne, o śmierci oraz mistyczne. W każdej grupie tematycznej krytyk odnajduje pewne specyficzne cechy tej liryki, które mogą świadczyć o sile tradycji, przenikającej metafizyczny plan wiersza. Zgodnie z przyjętą metodą analizuje wybrane, pojedyncze utwory, jak sonety *Mystika* czy *Kraj Neretve*, nadając im centralne znaczenie w obrębie danego cyklu. Pesymizm, mistyka cierpienia, religijna ekstaza, Baudelaire'owskie kontrapunkty, a przy tym bośniackie ograniczenia – wszystko to świadczy o przełomowym znaczeniu poezji Musy Ćazima Ćaticia na granicy dwóch stuleci i epok. Kazaz, powołując się zresztą na dotychczasowe interpretacje, wyraźniej niż inni czyni autora, pochodzącego z Tešanja, prekursorem nowoczesnej liryki boszniackiej.

Wnioski końcowe

Opracowania historycznoliterackie chorwackich, serbskich i bośniackich autorów, powstałe w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, w sposób bardzo wyraźny reinterpreterują rodzimą tradycję, a co za tym idzie – w wielu wypadkach podważają dotychczasowy stan badań, będący najczęściej wynikiem politycznych nacisków. Nowa sytuacja po rozpadzie Jugosławii, a następnie po zakończeniu wojny domowej, w okresie względnej stabilizacji, wymusiła do pewnego stopnia także na literaturoznawcach, będących beneficjentami, wspólnie z innymi przedstawicielami elit, reorganizacji państwowej, inny stosunek do własnej przeszłości. Omawiane monografie i tomy studiów „oczyszczają” przedpole, dokonują wymiany kodu lekturowego, zmierzają do odkrycia niepodważalnego narodowego „prapoczątku”, który byłby pozbawiony jugosłowiańskiego zaplecza, przynajmniej w jego ideologicznej warstwie¹². Takie postępowanie wydaje

¹² Wymownym przykładem zmiany dotychczas obowiązującego kodu lekturowego jest niewielkich rozmiarów esej Ilji Sijaricia, opublikowany na łamach belgradzkiej „Republiki” w 2003 roku, a poświęcony *Górskiemu wieńcowi* Petara Petrovicia Njegoša. Autor w sposób niespotykany do tej pory odrzuca to „arcydzieło” dziewiętnastowiecznej literatury serbskiej i czarnogórskiej, zarzucając mu szowinistyczne treści, sianie nienawiści między narodami, lekceważący stosunek do rodaków pisarza o innych przekonaniach religijnych, niechrześcijańską postawę, budowanie nacjonalistycznego programu w imię krwi i noża, a także – wyksplikowany tu obcesowo – brak językowych i artystycznych kompetencji. Zob. I. Sijarić, *Njegoš kao bojna truba*, „Republika” 2003, nr 322–323, s. 42–44.

się skądinąd zrozumiałe, choć często przesłania wspólne korzenie. W odróżnieniu jednak od prac, jakie powstawały bezpośrednio po 1991 roku w czasie narodowej euforii i przewagi szowinistycznych nastrojów, książki z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych powoli przywracają historyczny porządek. Oczywiście, nie są już do pomyślenia dawne jugosłowiańskie dyrektywy teoriopoznawcze w rodzaju osobnych rozdziałów, poświęconych literaturze proletariackiej czy narodowowyzwoleńczej z Brankiem Ćopiciem w roli głównej, jak jest np. w podręczniku Dereticia *Historia literatury serbskiej* z roku 1983. Tego rodzaju „oficjalne stanowisko” przepadło wraz z systemem, choć nie można powiedzieć, iż omówieni autorzy nie kierują się w swych interpretacjach politycznymi wskazaniami. Wynikają one jednak z indywidualnej różnicy poglądów na wydarzenia ostatnich lat. W wielu opracowaniach spotykamy natomiast, jeśli nie jugonostalgiczne tendencje, to z całą pewnością odwrót od zamykania się we własnych, narodowych strukturach (w mniejszym stopniu dotyczy to chorwackich badaczy, w większym serbskich i bośniackich). Istnieje silne dążenie do ustanowienia nowej hierarchii zjawisk literacko-artystycznych i innego kanonu pisarskich indywidualności. Często tego przyczyną jest przywracanie znaczenia autorom dotąd pomijanym, przemilczanym lub deprecjonowanym najczęściej z powodów politycznych, albo też pomniejszanie wagi innych, windowanych wcześniej dzięki ich zasługom ideologicznym czy aprobachie decydentów.

Szczególną rolę nowe opracowania wyznaczają pisarstwu Andrić i Krležy, dwóm największym pisarzom jugosłowiańskim XX wieku. Andrić występuje w dwu równoległych postaciach: jako autor serbski i chorwacki, przy czym jego utworom, z różnych etapów twórczości, nadaje się nagle nowe historycznoliterackie znaczenia. Niespodziewanie staje się ekspresjonistą, awangardowym buntownikiem, prekursorem chorwackiej prozy egzystencjalistycznej po 1945 roku! Krleža natomiast raz jest krytykowany za konformizm polityczny, innym razem ukazywany w nowym świetle, czy to jako modernista, czy przywódca grupy ekspresjonistów. Nietrudno zobaczyć w tych rewindykacjach dość manipulatorską strategię wzbogacania rodzimego, pozbawionego jugosłowiańskiego tła, kanonu literackiego, w którym tak wybitnych twórców prawie nie ma. Różnica między przedstawieniem obu pisarzy polega na tym, że Krležy wypomina się jego komunistyczne poglądy, a Andrićowi nie, mimo że i on był członkiem Partii, choć dopiero od wczesnych lat pięćdziesiątych.

W studium Batušicia, Kravara i Žmegača o chorwackiej Modernie z jednej strony przeważa dążenie do silnej europeizacji prądu z przełomu wieków, z drugiej jednak stale podkreśla się wagę elementu narodowego jako znaku rozpoznawczego literatury, unowocześniającej swój model estetyczny. Obok ewidentnie nowych zjawisk autorzy dopominają się o przywrócenie znaczenia aktualizacjom tradycji w Modernie. Zaznaczona perspektywa polityczna prowadzi do lekceważenia projugosłowiańskiej orientacji w tym czasie i zastąpienia jej prawicową ideologią, czego przykładem może być wysunięcie Tresicia-Pavićicia na główną postać Moderny. Ciekawym zjawiskiem jest włączenie w jej obręb niektórych dzieł Krležy, z całą pewnością w celu nadania wyższej

rangi ówczesnej literaturze. Pomysł, by całą modernę chorwacką wpisać do secesji wiedeńskiej, wynika również z politycznego powodu, tj. z chęci wyrażniejszego odróżnienia się od frankofilskiego modernizmu serbskiego. Lekceważeniu wagi prozy modernistycznej towarzyszy zaskakująca rola utworów Policia-Kamova, zmarłego kilkadziesiąt lat przed ich opublikowaniem.

W książce Velimira Viskovicia z kolei ideologia jest złem literatury. Odrzucający prawie zupełnie funkcję polityki w rozwoju prozy chorwackiej po II wojnie światowej, na czoło wy dobył te utwory, które – jego zdaniem – uniwersalizowały świat przedstawiony. Z tego względu nie znalazło się tu miejsce dla Krleży, oskarżonego o konformizm, jego miejsce zajął Andrić, mimo iż w tym czasie deklarował się jako pisarz serbski. Tego rodzaju dehierarchizacja, określająca postępowanie Viskovicia, przyczyniła się do stworzenia nowego obrazu prozy chorwackiej, w którym rej wodzą do tej pory lekceważeni pisarze z pokolenia odwilżowego: Fabio, Brešan czy Aralica.

Monografia Cvjetka Milanji o poezji ekspresjonistycznej jest zupełnie nowym spojrzeniem na lata 1914–1928. Znany badacz świadomie ucieka od tematów ideologicznych, skupiając swoją uwagę wyłącznie na funkcji estetycznej poszczególnych utworów. Dzięki temu znacznie poszerzył, w stosunku do dotychczasowych ustaleń (np. Vučkovicia), zasięg poetyki ekspresjonistycznej. Nie tylko włączył do niej wiersze Andrića z antologii z 1914 roku, nie tylko dostrzegł wartości artystyczne w nielicznych utworach poetyckich Čeriny, Donadiniego czy mało znanych twórców z lat dwudziestych, lecz także uznał za ekspresjonistyczne wiersze przedstawicieli nurtu katolickiego czy serbskiego „modernizmu” (Sibe Miličić, zenityzm). Synteza Milanji przynosi nowatorskie interpretacje kierunku. Znajdziemy w niej nie tylko nową periodyzację czy inny niż dotychczas podział tematyczny zgodny z czterofazowością ekspresjonizmu, ale również odmienne odczytanie wybitnych twórców, jak A.B. Šimić czy Krleża, oraz nadanie znaczenia prekursorskiej działalności Čeriny, a nie Policia-Kamova, a także orientacji katolickiej.

Monografia Česki o Kranjčeviciu, napisana językiem dość hermetycznym, przekreśla dotychczasowe badania socjologiczno-historyczne, wybierając metodę strukturalistyczną. Dzięki niej autor skupia uwagę na wewnętrznych mechanizmach najważniejszych wierszy, choć nie pomija kontekstu zewnętrznego. Celem jednak tego studium jest przywrócenie, a właściwie wyolbrzymienie rangi tego twórcy. Česko podkreśla przy tym zarówno narodowy charakter poezji Kranjčevicia, jak i jej „globalne” znaczenie.

Wszystkie omówione opracowania chorwackie cechuje antyideologiczność, pozbawienie interpretacji tła politycznego, potrzeba odświeżenia metod badawczych, dekanonizacja zjawisk, nowa hierarchia twórców. Jednocześnie widać w nich podskórny dialog z jugoslawizacją dokonań chorwackiej literatury i chęć ich wywyższenia zarówno na tle bałkańskim, jak i europejskim w ogóle. Tego typu strategia może jednak świadczyć o istniejącym ciągle kompleksie kulturowej niższości, choć przecież taka postawa jest nieuprawniona.

W monografii Mihajla Panticia komparatystyczna metoda pozwala omówić prozę międzywojenną w kontekście „integralnego jugosłowiaństwa”. Pantić świadomie akcentuje wzajemne, serbsko-chorwackie związki po roku 1918, dobrze udowadniając wspólnotę rozwoju. Reinterpretacja tradycji prozy ekspresjonistycznej i awangardowej polega tu również na przyjętej metodzie wzajemnych zbliżeń, pozwalającej czytać wiele znanych i mało znanych utworów (np. powieść Andricia, wydobytą z archiwum czy nowele Petrovicia) w oderwaniu od kontekstu historycznego. Badacz podkreśla znaczenie poetyki „modernistycznej”, prawie zupełnie nie wchodząc na teren ideologii. Jednocześnie dokonuje rewizji historycznoliterackich, przywracając w kontekście omawianej prozy miejsce czy to Dragiшы Vasiciowi (eksponentowi czetnictwa), czy tomowi Crnjanskiego *Lirika i komentari*.

Radovan Vučković w swej monografii serbskiej prozy awangardowej, niejako konkurencyjnej wobec pracy Panticia, przedstawia lata dwudzieste i trzydzieste po raz pierwszy w historii tej literatury jako model wyłącznie awangardowy. Umieszcza w nim i literaturę „socjalną”, i ekspresjonizm. Omawia też utwory należące raczej do chorwackiej literatury (z kręgu lewicy proletariackiej). Nie ukrywa przy tym swojego krytycznego stosunku do całej prozy typu awangardowego, a zwłaszcza z kręgu nadrealistycznego. Natomiast przywiązuje wagę do utworów dadaistycznych. To bardzo ważna zmiana w interpretacji serbskiej awangardy. Dotychczasowe bowiem opracowania wyraźnie wyolbrzymiały znaczenie nadrealizmu (także ze względu na jego komunistyczne koneksje). W ten sposób książka Vučkovicia wskazuje na zupełnie nowe możliwości czytania serbskiej awangardy i inne rozłożenie akcentów. Jednocześnie kontrowersyjne włączenie do niej prozy raczej realistycznej i zaanagażowanej może mieć implikacje zarówno polityczne, jak i historycznoliterackie (serbska literatura zostaje dzięki temu zaprezentowana jako pozbawiona politycznego podłoża!).

Oba opracowania historycznoliterackie serbskich autorów, reinterpretując XX-wieczną tradycję, uciekają od ideologii. Analizują świat tekstów i przenikanie się poetyk. Zaznaczają przy tym wspólnotę modelu jugosłowiańskiego. Nadają znaczenie wielu realizacjom artystycznym, które – obiektywnie rzecz biorąc – są tylko przykładami awangardowej świadomości. Trudno w nich jeszcze zobaczyć nową selekcję materiału. Jednocześnie powrót do tematyki ulubionej przez historyków literatury XX wieku na Bałkanach może świadczyć, mimo innego już nastawienia do awangardowych pomysłów, o niewystarczającej sile rewindykacji, której celem mogłoby być zanegowanie całej „rewolucji artystycznej”. Jeśli porównać książki chorwackich badaczy z serbskimi, okaże się, iż Chorwatom zależy na wydobyciu religijnego, narodowego i europejskiego charakteru swojej literatury, podczas gdy Serbowie poprzestają na analizowaniu wewnętrznych powiązań literackich o antytradycyjnym znaczeniu.

Z kolei dwa zanalizowane opracowania bośniackie autorstwa Envera Kazaza charakteryzują się przede wszystkim rekonstrukcją źródeł nowoczesnej literatury boszniackiej, poszukiwaniem nowego kanonu lekturowego oraz rewindykacją dotychczasowej recepcji modelu bośniacko-hercegowińskiego. Nie tracąc z pola

widzenia jugosłowiańskiego tła, Kazaz akcentuje jednak odrębność bośniackiej literatury, a zwłaszcza jej boszniackiego komponentu, tak długo lekceważonego w XX wieku. Jego zasługą jest wydobywanie kanonicznych cech tej literatury, przewertowanie tradycji i usystematyzowanie jej rozwoju. Takie ustosunkowanie się do zjawisk literackich ma zupełnie inną funkcję. W odróżnieniu od chorwackich i serbskich historyków i krytyków literackich, sarajewski badacz swą dyskusję z tradycją traktuje jako zadanie kulturowe. Zupełnie przy tym pomija kontekst ideologiczno-polityczny, w ten sposób polemizując z innymi badaczami. Szuka bowiem cech specyficznych w samym sposobie istnienia dzieła literackiego, głównie zaś w jego wymiarze filozoficznym i historycznej głębi. Dziwić może jedynie fakt nieobecności w tych opracowaniach Andricia, tak silnie związanego z bośniacką przestrzenią duchową, pisarza, który jak nikt przed nim uwiecznił w prozie jej specyficzny klimat i historyczny wymiar egzystencji.

Wszystkie przedstawione opracowania, opublikowane po roku 1995, który jest tu datą graniczną, mimo pewnych różnic pokazują wspólne dążenie do przywrócenia „normalnego” sposobu pojmowania procesu historycznoliterackiego, pozbawionego idiomu politycznego, którym cechowała się i sama literatura, i jej opis od lat osiemdziesiątych.